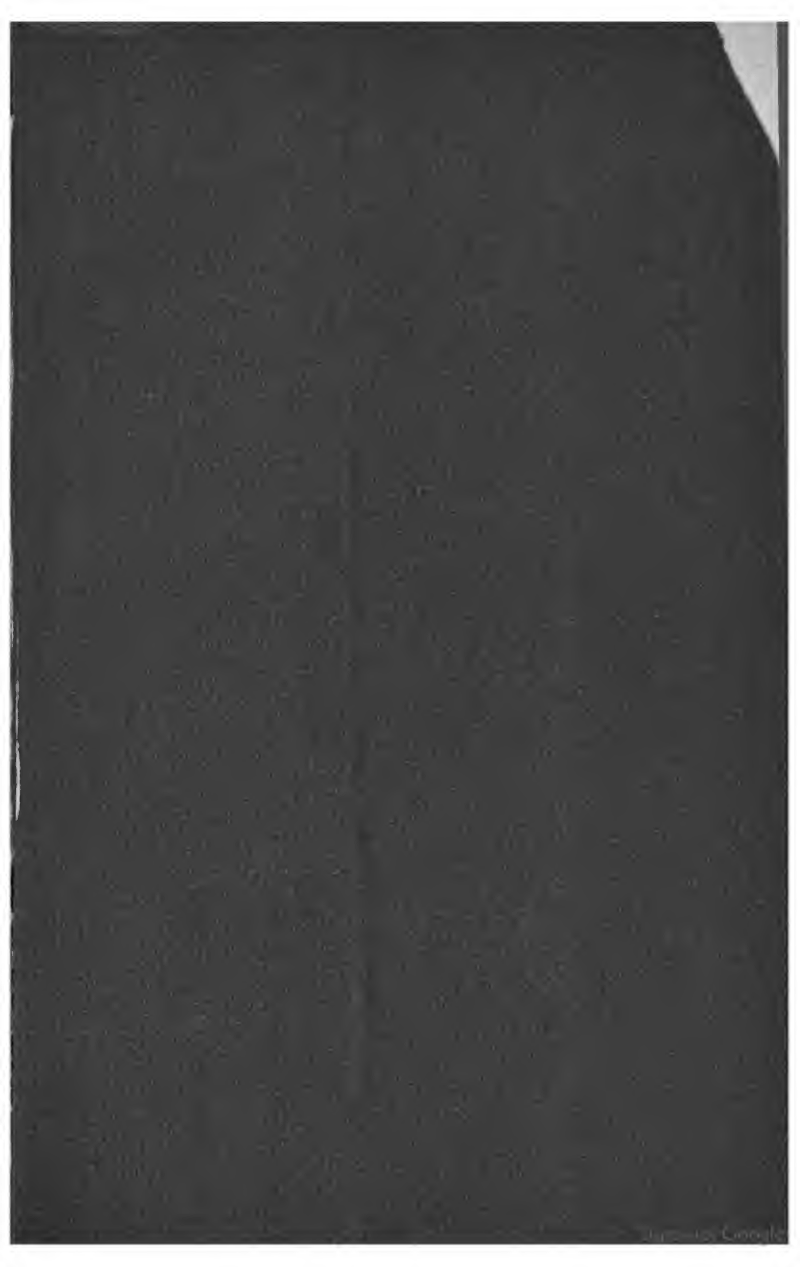
Deutsche Gartengestalt... und Kunst

Camillo Schneider


HARVARDIANA · IN · NOV · ANG · ACADEMIA
ET
VE RI
TAS
CHRISTO
ECCLESIAE



F. Maack.

Camillo Karl Schneider

Deutsche Gartengestaltung und Kunst

o

Deutsche Gartengestaltung und Kunst

574

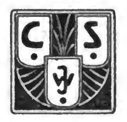
Zeit- und Streitfragen

von

Camillo Karl Schneider

»Are not the mountains, waves and skies, a part
Of me and of my soul, as I of them?«
Byron.

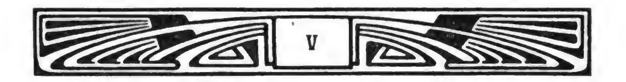
Mit 4 Abbildungen



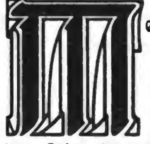
Carl Scholtze (W. Junghans)
Verlag für Architektur, Technik und Kunstgewerbe
Leipzig 1904



Druck von Fr. Richter in Leipzig.



Vorwort.



Meine Schrift wendet sich an alle, die Neigung oder Beruf zur Gartengestaltung führt. Sie ist vor allem ein offenes Wort an die unter unseren deutschen Landschaftsgärtnern, die sich so gern »Gartenkünstler« nennen. Ich möchte aber auch den Laien darauf hinweisen, wie es heutzutage um die Gartengestaltung in deutschen Landen bestellt ist.

Indem ich selbst meine Ansicht rücksichtslos ausspreche, fordere ich die Kritik heraus. Möge man mir beweisen, daß mein Tadel ungerecht, mein Lob zu matt oder zu laut klingt. Ich trete für jedes meiner Worte ein.

Auch andere zum Nachdenken anzuregen, ist meine Absicht.

So sehr ich die herrschende Scheinkunst bekämpfe, so will ich doch gerade dazu beitragen, daß jeder Gebildete auch in der Gartenanlage ein Kunstwerk zu sehen versucht, daß nicht mehr wie heute Tausende gleichgültig durch unsere Anlagen gehen, sie loben oder verurteilen, ohne sie gerecht bewertet zu haben.

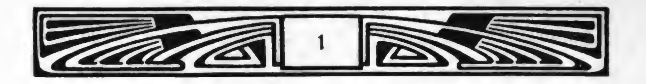
Um einer neuen, der wirklichen Kunst unserer Zeit würdigen Anschauung die Bahn zu brechen, muß ich manches Bestehende energisch angreifen. Ich kann freilich im engen Rahmen solcher Schrift Einzelheiten nicht so ausführlich, wie ich wohl möchte, behandeln. Nur das, was mir wesentlich scheint, greife ich heraus. Dies möge der Leser, wenn er den Stift zur Kritik spitzt, im Auge behalten.

Wien, am 1. Mai 1904.

Camillo Karl Schneider.



Inhalt.



Einleitung.

Auch in der Gartenkunst beginnen wir jetzt die Wehen einer neuen Geburt zu spüren. Noch sind allerdings die Anzeichen spärlich genug. Allein, wenn wir sie recht deuten, werden sie einen heftigen und ernsten Verlauf nehmen. Die meisten der Schwesterkünste haben die Krisis glücklich überstanden. Das Kind, mag man es Sezession, Moderne oder sonstwie nennen, erweist sich als lebensfähig. Es gedeiht blühend. Was die kreissende Gartenkunst gebären wird, ist sehr fraglich. Hoffentlich nicht die klassische, »ridiculus mus«. Erstarkung brauchen wir auf diesem Gebiete, nicht Degeneration.

Denn die Gartenkunst ist rückständig! Sie ist nicht, wie ein Fachvertreter[1] vor zwei Jahren mit Emphase ausrief: »um mehr als hundert Jahre all den Künsten vorausgeeilt, die jetzt den Vorsprung wett zu machen redlich sich mühen.«

O gewiß! Nur zu Viele, die sich Gartenkünstler nennen, glauben diesen Worten. Sie glauben, daß sie »von der heutigen Kunstrichtung eine Anregung nicht mehr zu erwarten« haben. Sie glauben, daß das, was die Kunst nach Krones Worten heute zielbewußt erstrebt, in der Gartenkunst schon längst erreicht wurde – nämlich: »der Triumph der freien Linie über die festgebannte Form.« – Ob sich der Autor wohl etwas dabei gedacht hat, als er diese Phrase niederschrieb?

Doch Scherz beiseite. Krone hat nur einer in weiten Kreisen der Landschaftsgärtner (ich spare den Namen Gärtenkünstler für Fälle auf, wo er am Platze ist) herrschenden Überzeugung Ausdruck verliehen. Dutzende von Stimmen ließen sich zitieren, die ähnliches behaupten. Ich werde im folgenden Gelegenheit haben,

[1] Vergl. K. Krone, Moderne und Gartenkunst. In »Gartenwelt«, Jahrg. VI, S. 186, 1902.



dies zu beweisen. Jedenfalls können wir von vornherein daran festhalten, daß die Mehrzahl der Fachleute fester denn je davon überzeugt ist, daß »ihre Kunst« sich allen anderen Künsten ebenbürtig zur Seite stellt.

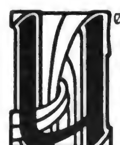
Es ist meine Absicht, zu untersuchen, ob diese Behauptung auch nur durch den Schein eines Beweises sich stützen läßt. Ich will versuchen, die Stellung zu skizzieren, welche die Gartenkunst in der Kunstströmung unserer Zeit einnimmt. Alle wesentlichen Momente der Gartengestaltung sollen kurz beleuchtet werden. Vor allem soll auch der Widerstreit der Meinungen des Tages sich in dieser Schrift spiegeln. Hierzu, wie zu allen Kernfragen, werde ich selbständig Stellung nehmen.

Nichts indes liegt mir ferner, als trockengelehrte Auseinandersetzungen zu geben. Langweilige theoretische Betrachtungen, in denen jedem Konflikt der Meinungen durch nichtssagende Redensarten ausgewichen wird, brauchen die Leser nicht zu fürchten. Ich werde denen, die ich sachlich als Gegner betrachten zu müssen glaube, den Fehdehandschuh vor die Füße werfen. Aber nur der Sache gedenkend, nicht der Person. Mögen sie ihn ebenso aufnehmen und in ritterlichem Wortgefechte die Klinge mit mir kreuzen. Arm in Arm mit der Sezession rufe ich sie in die Schranken.



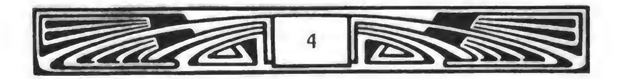
I. Teil.

Der Begriff Garten.

eber den Begriff Garten müssen wir uns zunächst aussprechen, ehe wir auf die Gestaltung des Gartens eingehen. Was wir über diese zu sagen haben, muß fußen auf einer klaren Beantwortung der Frage: Welches ist für uns der entscheidende Wesenszug im Garten?

Der Begriff »Garten« ist uralt. Vielleicht so alt, wie der des Ackerbaues. Vielleicht älter. Die Meinungen über diesen Punkt sind geteilt. Für uns ist es belanglos, welche Ansicht zu Recht besteht. Uns genügt, wenn wir sagen: das Wort Garten im ursprünglichen Sinne bezeichnet einen gegen die Umgebung abgeschlossenen, einen »umgürteten«, eingehegten Platz, auf dem der Besitzer Pflanzenzucht betreibt. Zunächst die Pflege von Nutzgewächsen, solchen, die er für seines Leibes Nahrung und Notdurft gebraucht. Der Garten ist im Gegensatz zum Felde gegen die Außenwelt abgeschlossen und dem Hause eng verbunden. Dieses bot im Zustande einfachster Lebensführung lediglich Unterkunft, Zuflucht. Steigende Kultur schuf zum Nützlichen das Angenehme. Sie brachte in den Garten die Zierpflanzen. So wurde auch dieser ein Ort des Genusses, der Erholung. Durch ihn wurde die Wohnung erweitert.

Der Garten ist somit als ein Glied des Hauses aufzufassen. Wir leben in ihm, soweit die Witterung es uns gestattet. Wir machen ihn durch Anzucht und Pflege von Gewächsen für uns zu einer Quelle des Nutzens und Genusses. Der Nützlichkeitsstandpunkt war im Beginn der vorherrschende. Mit der zunehmenden Behaglichkeit in der Ausstattung der Innenwohnung wuchs auch die Freude am Verschönern des Gartens. Doch, beachten wir wohl, der Garten trat nicht im Gegensatz zum Hause, nicht für sich selbständig, sondern als jenem untergeordnet auf. Die Ausgestaltung der Gärten folgte eng den Phasen der Baukunst.



Die Formen der Gartengestaltung.



Wenn wir den Begriff »Garten« in dem angedeuteten Sinne umgrenzen, so drängt sich uns sofort die Überzeugung auf, daß wir damit nicht alle Formen der Gartengestaltung erschöpfen. Im Gegenteil! Wir müssen das Gebiet dieser Kunst in zwei Hauptformen scheiden: in Privatanlagen und öffentliche (oder Volks=) Anlagen.

Inwieweit diese Teilung gerechtfertigt und notwendig, wollen wir kurz untersuchen.

Jede Gartenanlage dient gleich einem Hause einem bestimmten Zwecke. Sie hat sich gewissen Bedürfnissen anzupassen, oder richtiger, sie geht aus ihnen hervor. Wie wir dies im Auge behalten, wird die oben angedeutete Scheidung uns sofort verständlich werden.

Der Garten im ursprünglichen Sinne war und ist eine privateAnlage, etwas, das den Wünschen eines Besitzers (oder einer Familie) sich unterordnet. Wir können ihn nicht vom Hause losgelöst betrachten. Beide sind unzertrennbar verbunden, stehen in innigstem organischen Zusammenhange. Nur solange wir Haus und Garten[2] als Einheit fühlen, werden wir sie in künstlerischem Sinne gestalten können. Sowie der Garten den inneren Zusammenhang mit dem Hause verliert, wird er unwahr. Haus hier im Sinne Wohnhaus, Heim. Dieses bedarf geradezu des Gartens. Lichtwark[3] hat durchaus Recht, wenn er sagt: »..die Erneuerung des Wohnhausbaues hängt unmittelbar von der Umbildung des Geschmackes in der Gartenkunst ab. Solange diese bleibt, wie sie ist, kann man überhaupt keine vernünftigen Häuser bauen.«

[2] Wohl gibt es auch Gärten ohne Wohnhaus, doch ist dann dieses durch ein Gartenhaus oder eine Gartenlaube ersetzt und auch solcher Garten wird den Charakter einer »erweiterten Wohnung« behalten.

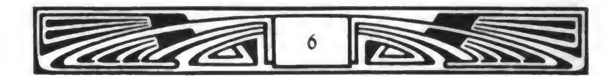
[3] Vergl. Alfred Lichtwark, der Heidegarten. In »Kunst und Künstler«, Jahrg. II, 127 ff., 1904. — Ich werde später diesen bedeutsamen Artikel noch vielfach zitieren.



Der Garten ist aber nur eine Form der Privatanlagen. Er repräsentiert die architektonisch zu gestaltende. Die zweite Form, die Repräsentantin des landschaftlichen Stiles ist der Park, d. h. Park hier eben im Sinne von Privatpark. Streng genommen läßt sich eine scharfe Grenze zwischen Park und Garten in unserer Auffassung nicht ziehen. Im Parke jedoch erstarkt die im Garten der Architektur eng verschwisterte, ihr gleichsam untertane Gartenkunst zu freier Selbständigkeit. Hier erst kann der Gartenkünstler allein zu Worte kommen. Er muß dabei nur immer bedenken, daß er für eine bestimmte Persönlichkeit arbeitet, daß er Wünschen und Willen des Besitzers nach Möglichkeit gerecht werden muß. Inwieweit er unter dem Einfluß dieser Verhältnisse ein wirkliches Kunstwerk schaffen mag, hängt von der Stärke seiner künstlerischen Eigenbegabung ab. Wir werden darüber noch sprechen.

Von diesen Beziehungen zu einer bestimmten Persönlichkeit sind die öffentlichen oder, wie ich sie kurz nennen möchte, Volks=anlagen losgelöst. Sie dienen der Allgemeinheit. In ihnen wird der Künstler am ehesten seinen Neigungen frei folgen können. Gebunden ist er bei seiner Betätigung ja immer irgendwie. Nur zu sehr. Doch davon gleichfalls später. Für jetzt genügt es, wenn wir uns bewußt bleiben, daß private und Volksanlagen unterschiedliche Dinge sind. Die letzten lassen ebenfalls eine Gliederung in zwei Formen zu, wobei die architektonische oder die landschaftliche Gestaltung ausschlaggebend ist. Die erste Form will ich kurz als Volksgarten,[4] die zweite als Volkspark bezeichnen. Beiden können wir, wie noch gezeigt werden soll, die Friedhofsanlage als dritten Typ anreihen.

[4] Ich bitte alle Leser wohl zu beachten, daß ich als Garten und Park schlechthin nur private Anlagen bezeichne. Und zwar den Arten als deren architektonischen, den Park als deren landschaftlichen Typ. Sowie ich von öffentlichen Anlagen rede, wende ich die Ausdrücke Volksgarten und Volkspark in dem oben präzisierten Sinne an! Wenn ich von allen drei Formen insgemein sprechen will, so wähle ich den Ausdruck »Gartenanlage«, den ich also nicht im Sinne von »Gartengestaltung« verstanden wissen will.



Vom Wesen der Kunst und vom künstlerischen Schaffen.

Wie wir zu Wesen und Form der Gartenanlagen bestimmte Stellung nahmen, so müssen wir dies auch gegenüber der Kunst. Was verstehe ich unter Kunst? Worin offenbart sich der Künstler? Versuchen wir es, diese Fragen zu beantworten. Dabei ist es notwendig, daß wir für kurze Zeit vom Thema Gartenkunst abschweifen. Können wir dieser Kunstform doch nur gerecht werden, wenn wir den »Begriff Kunst« für uns gefestigt haben.

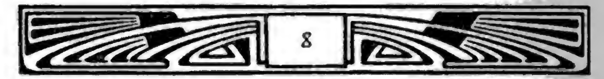
»Kunst ist das Werk des Genius. Sie wiederholt, sagt Schopenhauer,[5] den ich hier an erster Stelle zitieren möchte, die durch reine Kontemplation aufgefaßten ewigen Ideen, das Wesentliche und Bleibende aller Erscheinungen der Welt, und je nachdem der Stoff ist, in welchem sie wiederholt, ist sie bildende Kunst, Poesie oder Musik. Ihr einziger Ursprung ist die Erkenntnis der Ideen, ihr einziges Ziel Mitteilung dieser Erkenntnis. – Während die Wissenschaft, dem rast- und bestandlosen Strom vierfach gestalteter Gründe und Folgen nachgehend, bei jedem erreichten Ziel immer weiter gewiesen wird, und nie ein letztes Ziel, noch völlige Befriedigung finden kann, so wenig als man durch Laufen den Punkt erreicht, wo die Wolken den Horizont berühren; so ist dagegen die Kunst überall am Ziel. Denn sie reißt das Objekt ihrer Kontemplation heraus aus dem Strome des Weltlaufes und hat es isoliert vor sich: und dieses einzelne, was in jenem Strom ein verschwindend kleiner Teil war, wird ihr ein Repräsentant des Ganzen, ein Äquivalent des in Raum und Zeit unendlich Vielen: sie bleibt daher bei diesem Einzelnen stehen: das Rad der Zeit hält sie an: die Relationen verschwinden ihr: nur das Wesentliche, die Idee, ist ihr Objekt.«

[5] Ich zitiere nach der Reclam-Ausgabe seiner Werke.



— — — »Nur durch die oben beschriebene,[6] im Objekt ganz aufgehende Kontemplation werden Ideen aufgefaßt, und das Wesen des Genius besteht eben in der überwiegenden Fähigkeit zu solcher Kontemplation: da nun diese ein gänzliches Vergessen der eigenen Person und ihrer Beziehungen verlangt, so ist Genialität nichts anderes, als die vollkommenste Objektivität, d. h. objektive Richtung des Geistes, entgegengesetzt der subjektiven, auf die eigene Person, d. i. den Willen gehenden. Demnach ist Genialität die Fähigkeit, sich rein anschauend zu verhalten, sich in die Anschauung zu verlieren und die Erkenntnis, welche ursprünglich nur zum Dienste des Willens da ist, diesem Dienste zu entziehen, d. h. sein Interesse, sein Wollen, seine Zwecke, ganz aus den Augen zu lassen, sonach seiner Persönlichkeit sich auf eine Zeit völlig zu entäußern, um als rein erkennendes Subjekt, klares Weltauge, übrig zu bleiben: und dieses nicht auf Augenblicke; sondern so anhaltend und mit so viel Besonnenheit, als nötig ist,

[6] Es heißt da: »Wenn man durch die Kraft des Geistes gehoben, die gewöhnliche Betrachtungsart der Dinge fahren läßt, aufhört, nur ihren Relationen zu einander, deren letztes Ziel immer die Relation zum eigenen Willen ist, am Leitfaden der Gestaltungen des Satzes vom Grunde, nachzugehen, also nicht mehr das Wo, das Wann, das Warum und das Wozu an den Dingen betrachtet, sondern einzig und allein das Was; auch nicht das abstrakte Denken, die Begriffe der Vernunft, das Bewußtsein einnehmen läßt; sondern, statt alles diesen, die ganze Macht seines Geistes der Anschauung hingibt, sich ganz in diese versenkt und das ganze Bewußtsein ausfüllen läßt durch die ruhige Kontemplation des gerade gegenwärtigen natürlichen Gegenstandes, sei es eine Landschaft, ein Baum, ein Fels, ein Gebäude oder was auch immer; indem man, nach einer sinnvollen deutschen Redensart, sich gänzlich in diesen Gegenstand verliert, d. h. eben sein Individuum, seinen Willen, vergißt und nur noch als reines Subjekt, als klarer Spiegel des Objektes bestehend bleibt, so daß es ist, als ob der Gegenstand allein da wäre, ohne jemanden, der ihn wahrnimmt, und man also nicht mehr den Anschauenden von der Anschauung trennen kann, sondern beide Eins geworden sind, indem das ganze Bewußtsein von einem einzigen anschaulichen Bilde gänzlich gefüllt und eingenommen ist; wenn also solchermaßen das Objekt aus aller Relation zum Willen getreten ist: dann ist, was also erkannt wird, nicht mehr das einzelne Ding als solches, sondern es ist die Idee, die ewige Form, die unmittelbare Objektivität des Willens auf dieser Stufe: und eben dadurch ist zugleich der in dieser Anschauung Begriffene nicht mehr Individuum: denn das Individuum hat sich eben in solche Anschauung verloren: sondern er ist reines, willenloses, schmerzloses, zeitloses Subjekt der Erkenntnis.«



um das Aufgefaßte durch überlegte Kunst zu wiederholen und »was in schwankender Erscheinung schwebt, zu befestigen in dauernden Gedanken.«

Das Wesentliche der Kunst, so sagt uns Schopenhauer, ist Intuition; d. h. die Schöpfung jedes Kunstwerkes stellt einen seelischen Vorgang dar, der Künstler reproduziert nur innerlich Geschautes!

»An und für sich sieht wohl der Künstler, um mit den Worten meines Bruders, K. C. Schneider,[7] zu sprechen, in den Dingen formal nichts anderes als jeder andere Mensch auch, aber er empfindet stärker bei der Betrachtung, holt mehr aus den Gegenständen heraus, oder, wie man auch sagen kann, trägt mehr in sie hinein, er subjektiviert und verinnerlicht sie, stimmt sie auf sich, oder sich auf sie ab, und es offenbart sich ihm derart in den Gegenständen ein der oberflächlichen Betrachtung leicht entgehendes, wohl aber ihr nie ganz fehlendes Element in besonders eindringlicher Weise, das ihn zur künstlerischen Wiedergabe befähigt. Dies subjektive Element ist bei jedem Künstler verschieden, denn jeder sieht die Welt auf Grund seines besonderen Chemismus anders an; daher die oft auffallend verschiedene Darstellung derselben Dinge bei verschiedenen Künstlern. Trotzdem bedeutet aber das, was aus den Dingen herausgeholt oder in sie hineingelegt wird, so ganz das eigentliche Wesen der Dinge, ihren Charakter, daß es bei Betrachtung eines Kunstwerkes gleichsam ist, als schauten wir tiefer als sonst und als eröffne sich die Perspektive in ein geheimnisvolles Reich, in welchem die als Gefühle zu deutenden Intensitäten, denen etwas Mystisches, weil nicht direkt Wahrnehmbares und begrifflich Analysierbares anhaftet, verborgen sind. Dabei ist es durchaus nicht nötig, daß die Wiedergabe der Dinge im Kunstwerk, die ja überhaupt gegenüber der Erscheinung selbst eine äußerst unvollkommene sein muß, den Stempel formaler Naturtreue an sich trägt; vielmehr kommt alles nur auf die Wieder=

[7] Dr. Karl Camillo Schneider, Vitalismus, Elementare Lebensfunktionen. S. 281 ff. Wien 1903.

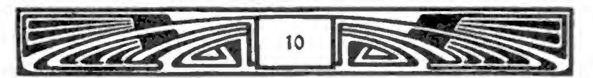


gabe des Charakters an, die oft durch Übertreibung mancher Einzelheiten (Stilisierung, Rhythmik) gefördert wird.« — —

Wir können uns gar nicht genug das bereits Gesagte einprägen, sofern wir ein Urteil über Wert oder Unwert von Kunstwerken fällen wollen. Ich halte es deshalb für nicht zu weitgehend, wenn ich auch Tolstoi[8] noch zitiere, der seine Auffassung von künstlerischer Betätigung wie folgt zusammenfaßt: »In sich das einmal empfundene Gefühl — so lauten seine klaren, prägnanten Worte — hervorrufen und, nachdem man es in sich hervorgerufen hat, dieses Gefühl durch Bewegungen, Linien, Farben, Töne, Bilder, die durch Worte ausgedrückt sind, so wiederzugeben, daß andere dasselbe Gefühl empfinden, — darin besteht die Tätigkeit der Kunst. Die Kunst ist eine menschliche Tätigkeit, die darin besteht, daß der eine Mensch bewußt durch gewisse äußere Zeichen den anderen die Gefühle, die er empfindet, mitteilt, die anderen Menschen von diesen Gefühlen angesteckt werden und sie nacherleben.« — —

Künstlerische Fähigkeiten eignen von Geburt mehr oder minder einem jeden Menschen. Nur bleiben sie bei weitaus den meisten latent. Sie gleichen schlummernden Knospen, die eines äußeren Reizes bedürfen, sich zu entwickeln, die dann meist dort zutage treten, wo wir sie gar nicht vermuteten. Geniale Menschen, in denen die Allgewalt ihres Künstlerseins alle Regungen unbewußt beherrscht, sind sehr selten. Sie pflegen ihrer Zeit soweit voraus zu sein, daß erst die Nachkommen sie zu werten verstehen. Die Stimmen der wenigen kongenial empfindenden Zeitgenossen verhallen unerhört. Die Menge errichtet nur Pseudogrößen bei

[8] Vergl. Leo Tolstoi, Was ist Kunst? Verlag von Eug. Diederichs, Leipzig 1902, S. 69. — Es würde unseren Gartenkünstlern sehr gut tun, wenn sie dieses Buch lesen würden. Obwohl Tolstoi, so viel ich mich entsinnen kann, die Gartenkunst mit keinem Worte erwähnt, so würde er doch allen, die ihn verstehen können, die Augen über die wirklichen Aufgaben der Kunst öffnen. Freilich geht er in seinen Forderungen weit, sehr weit. Ich kann ihm nur sehr bedingt in der Verurteilung vieler Sachen Recht geben. Aber an dem oben zitierten Satz ist nicht zu rütteln. Nur seine Auslegung im einzelnen kann anders sein, als Tolstoi sie gibt.



Lebzeiten Piedestale, in denen sich ihre eigenen Instinkte verkörpern.

Das Auftreten eines Genies gleicht dem Hervorbrechen eines Quelles in wasserarmer Gegend. Erst ein Bächlein, fließt es unbeachtet dahin. Nur wenige erkennen in ihm den werdenden Strom. Mählich tieft sich sein Bett, erstarkt sein Lauf. Und lange, nachdem sich sein Ursprung vielleicht im Dunkel verloren, durchflutet es segenspendend das Land als mächtiger Strom. So wächst die Bedeutung des Genies im Laufe der Jahrhunderte.

Doch das Geniale können wir aus unseren Betrachtungen fürderhin ruhig ausschalten. Das Genie braucht stärkere Ausdrucksmittel zur Gestaltung seiner Ideen als die Gartenkunst sie bieten kann. Wir wollen mit der Bezeichnung Genie recht vorsichtig sein und nicht die wenigen Talente, die auf unserem Gebiete arbeiten, durch das Beiwort »genialisch« in ebenso unverdienter, wie unnötiger Weise auszeichnen.

Wohl erscheint der Abstand zwischen dem Genie und dem stumpfen Glied der Masse unendlich. Aber feine und feinste Übergänge leiten vom einen zum andern. Liegt darin nicht zum Teil die reizvolle endlos wechselnde Mannigfaltigkeit künstlerischer Offenbarungen! Liegt darin nicht auch die Möglichkeit, daß neben dem Größten auch der Kleine bestehe, daß auch seine Kunst einen Höhepunkt für den bedeute, dessen Seele das Höchste nicht mitzuempfinden vermag! –

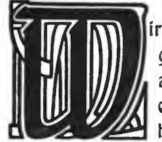
Wie selten sind überhaupt die wahren Künstler, die da schaffen, weil sie müssen. Die zugrunde gehen, wenn ihnen die Möglichkeit versagt bleibt, ihr Innerstes im Kunstwerk zu offenbaren. Tausende und Abertausende schaffen mit Absicht Werk auf Werk. Klügeln im Schweiße ihres Angesichtes mit Pinsel, Meisel, Stift, Wort, Ton pseudophantastische Gebilde aus. Und Tausende von ihnen gelten als – Künstler. Gerade unter denen, die sich mit etwas gar zu naivem Selbstbewußtsein Gartenkünstler nennen, sind nur zu viele, die Kunst vom Handwerk nicht scheiden können. Die da glauben, es sei möglich ein Kunstwerk zu schaffen, sofern man



nur den guten Willen und eine Portion geſunden Menſchenverſtandes verbunden mit techniſchem Können mitbringe. Zu ihnen zu ſprechen, wäre verlorene Mühe. Mögen ſie in ihrem Wahne ſelig werden.

Ich wende mich zu denen, durch deren Seelen wenigſtens in glücklichen Stunden ein Strahl der Kunſtſonne zittert. Zu denen, die — und ſei es nur auf Augenblicke — ſich in einen Gegenſtand zu verlieren, dem Künſtler nachzuſchaffen vermögen. Ich möchte zu denen ſprechen, die nur eines Anſtoßes bedürfen, um Kunſt von Scheinkunſt unterſcheiden zu lernen; die nur ſolange dem Schein folgen, bis die in ihnen ſchlummernde Empfindung für Wahrheit geweckt iſt. Es ſind ihrer gar viele, die nicht wiſſen, warum man ſie auf Schlangenwegen durch die Baumkuliſſen unſerer Gartenanlagen treibt, die erſt dann aufatmen, wenn ſie weit weit ab von aller Kultur einen ſtillen Wald- oder Wieſenwinkel gefunden. Dann beginnen auch ſie zu »ſchauen«, zu ahnen, daß die Gartengeſtaltung überall da verſagt, wo ſie nicht die Möglichkeit zum »Schauen« vorbereitet. Denn, was iſt es anderes, das die Gartenkunſt anſtrebt!

Die Gartengeſtaltung als Ausdrucksmittel für Kunſt.

ir ſprachen im letzten Abſchnitt über Kunſt im allgemeinen. Drängte ſich da uns nicht die Frage auf: Inwiefern kann denn in der Gartengeſtaltung ein Künſtler ſich in dem angedeuteten Sinne überhaupt betätigen? Kann die Gartengeſtaltung als Ausdrucksmittel für Kunſt gelten? Um dieſe Zweifel zu zerſtreuen, müſſen wir betrachten, in welchem Verhältnis die Gartenkunſt zu den übrigen Kunſtformen ſteht. Wir müſſen in das Gebiet der Äſthetik abſchweifen.

Folgen wir da zunächſt Bie[*] ein Stück auf dem Wege durch die Kunſtgattungen. »Vom Naturſchaffen ſelbſt löſt ſich der ele-

[*] Oskar Bie, Zwiſchen den Künſten. Beiträge zur modernen Äſthetik. Berlin 1895.



mentare Kunsttrieb los, im Menschenschaffen seine Fortsetzung bildend. Eine unendliche Reihe von Kunstbetätigungen sehen wir vor uns, bis in die feinsten Subjektivismen und Lyrismen auslaufend. Die Sprache kann für ihre Zahl nicht genug Worte finden, die Praxis hat die wichtigsten berufsmäßig ausgebildeten Stufen mit Termini belegt. Als erste, geräumigere Sprosse stellt sich so der Gartenbau[10] dar. Eine vermenschlichte Natur — noch immer in den gegebenen Elementen wirkend, aber zurechtgerückt nach menschlichen Bedürfnissen, pointiert, berechnet und kondensiert. Charakter des Terrains, Gruppierung der Bäume, Licht, Luft, Wasser und Staffage — das ganze schwere, das ganze lebende Material der Natur sträubt sich gegen eine delikate persönliche Bewältigung, schraubt die Flamme der Individualität auf ein Minimum herab. Der Gartenkünstler, selbst in seinen durchgeführtesten Leistungen, spricht weniger durch sich, als durch sein Material. Das Leben in seinem Stoff ist noch zu groß, um sein eigenes Leben voll herauskommen zu lassen. Das letzte kann er niemals sagen, sein Material nimmt ihm dies letzte Wort vom Munde. Nur leise durchschimmern kann seine Persönlichkeit, er bleibt immer in der ruhigen Überlegung und Berechnung stecken, er behandelt seine Kunst ganz und gar als Zweckkunst, auf ihre bestellten Wirkungen hin. Nicht einmal der Begriff Motiventlehnung paßt auf ihn, denn sein Stoff verlangt den Charakter der Reminiszenz. Die Individualität hält sich im bescheidensten Hintergrunde.«

»Aus dem elementaren Natur- und Gartenbau löst sich die eigentliche Baukunst unter engeren Grenzen ab. Sie schafft nicht mehr bloß im Zurechtrücken des gegebenen Materials, sie entwickelt die Normen alles Werdens, die schlummernden Kräfte des Allschaffens, die reinen mathematischen Verhältnisse zu ästhetischer Geltung, — Schopenhauer erkannte es sehr fein: den Urkampf der elementaren Kräfte, Schwere und Undurchdringlichkeit spitzt sie bis auf seine gespannteste Balance zu, und die harmonischen

[10] Wie das folgende lehrt, versteht Bie unter »Gartenbau« das gleiche, wie wir unter »Gartengestaltung.«



Gesetze aller werdenden Wesen reinigt sie darum bis zu ihrer, aller Überflüssigkeit baren, notwendig strengen und gebundenen Knappheit. Da tritt die Wucht des Materiales schon etwas zurück, denn schon ist es nicht mehr dies nackte Material, sondern die formbildende Kraft in ihm, welche ästhetisch zündet. Und soviel als die absolute Herrschaft des Stoffes abnimmt, vermindert sich auch die Zwecknatur dieser Kunst und läßt den Regungen des persönlichen Willens eine größere Freiheit. Gegenüber dem Gartenkünstler ist der Architekt eine freiere Individualität, der stilistische Zusammenhang der Bauwerke ist ein klein wenig ungebundener — so groß wie er auch immer noch ist im Vergleich zu den subjektiveren Kunstübungen. Der Spaziergänger im Parke fragt wohl nie nach dem Namen des Schöpfers, der Besucher des Domes ein wenig öfter, erst dem Besucher der Kunstausstellung drängt sich die Frage ungezwungen auf. Vom Gartenkünstler werden wir niemals die höchste Individualität und Originalität verlangen, vom Baumeister schon ein wenig mehr, aber ein genialer Erfinder des gotischen Stiles dünkt uns ebenso unmöglich, wie uns ein Erfinder des Impressionismus ganz natürlich erscheint. Jene Künste arbeiten noch mit der ganzen Naturgewalt, welche bestimmte stilistische Perioden hervorbringt wie geologische Erdschichten ohne sichtbares Eingreifen einer Persönlichkeit. Erst wenn wir ins Einzelne gehen, taucht hier und da ein individueller Zug, ein Stil innerhalb des Stiles, ein künstlerisches, originelles Prinzip auf, und, soweit es die machtvolle, aber eintönige Herrschaft der Urformgesetze gestattet, lösen sich dann für den intimen Beobachter auch unter dieser kommunistischen Decke in zarten Zügen subjektive Charaktere los: Das Persönliche im Baumeister.«

Wir sehen deutlich, wie nahe die Kreise der Architektur und Gartengestaltung sich berühren. Bie hat die Grenzen, die auf diesen Gebieten dem Schaffen des Künstlers durch die Ausdrucksmittel, das Material, gezogen sind, richtig hervorgehoben. Er folgt dabei in seiner grundsätzlichen Auffassung der Kunst dem bereits zitierten Sinne Schopenhauers. Ehe wir uns aber weiter

mit dies ästhetischen Anschauungen beschäftigen, müssen wir für einen Augenblick bei den ästhetischen Lehren, die sich der sogenannten allgemeinen Anerkennung erfreuen, Halt machen. Wir müssen den Ideengang der »Kathederästhetiker«, wie ich sie nennen will, kurz skizzieren. Spielen doch gerade in Werken über Gartenkunst ästhetische Phrasen solch bedeutende Rolle, daß wir ihren Scheinwert auf jeden Fall richtig beleuchten müssen.

Es gibt viele Fachphilosophen, die des Langen und Breiten über die Ästhetik der Gartenkunst geschrieben haben. Ich greife aus der Fülle eine neuere Schrift heraus, die das Thema für sich allein behandelt. Der Autor ist Dr. K. E. Schneider.[11] Gelehrt und weitschweifig, wie es sich für einen »Schönredner« geziemt, wandelt er auf »nur« 340 Seiten die seiner Meinung nach entscheidende Kardinalfrage für die Gartenkunst ab: ob das Rohmaterial der lebenden Pflanze idealisiert werden könne oder nicht. Denn »für den ästhetischen Würdigkeitsgrad einer Kunst entscheidet in erster Linie ihr Material.«

Halten wir alle Fragen und Zweifel zunächst ernst zurück. Lassen wir den Dozenten der Ästhetik erst in aller Ruhe seine grundlegenden Prinzipien vortragen.

»Auch die wissenschaftliche Behandlung der Gartenkunst — so hebt er an — darf, ohne eine Trivialität zu begehen, mit der allbekannten Tatsache beginnen, daß Gärten stets in der freien Natur liegen. Hierin ist zunächst die Wahrheit enthalten, daß wir auch im Garten Natur um uns sehen wollen, sie, die uns durch ihre Reize wie nichts anderes sinnlich und seelisch erfreut. Diese Wahrheit, daß der Garten vor allem Natur sein, ja womöglich nur Natur enthalten müsse, ist hier gleich zu Anfang mit aller Entschiedenheit zu betonen, einem anderen Standpunkte gegenüber, der später wiederholt zur Sprache kommen wird. Alles in der Natur, der weiten und allgemeinen, ihre Elemente und Kräfte,

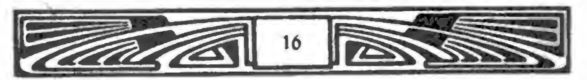
[11] Dr. K. E. Schneider, Die Ästhetik der Gartenkunst. Leipzig 1890. — Ich füge erklärend hinzu, daß dieser »Dr. Schneider« weder zu mir noch zu meinem Bruder, von dem ich auf Seite 8 ein Werk zitierte, in irgend welcher Beziehung steht.



ihr Himmel und Sonnenlicht, ihre Laubfülle und Gewässer müssen auch im Garten erhalten bleiben und ihn gestalten helfen. An andere Dinge in der Natur, die im Garten ästhetisch vielleicht ebenso nötig sind, denkt man zunächst nicht oder hat für sie weit weniger Interesse. Jene Wohltaten der weiten Natur aber wollen wir auch im Garten versammelt sehen, um ein Bild, um den Genuß der ganzen Natur in ihm zu haben. Diese Allseitigkeit des Natureindruckes macht uns eben den Garten so schätzbar und läßt ihn uns, den bequem nahegelegenen, so gern aufsuchen, wollen wir nicht bei jedem Anlaß ins Freie hinauslaufen. Auch was die Gartenkunst, die Natur nachahmend oder noch steigernd, von eigenen Erfindungen selbständig am Boden hervorlockt oder an den höheren Gewächsen ausführt, ja auch was sie von künstlerischen Werken auf den Boden stellt, muß nach dem Vorbilde der Natur, nach ihren absichtslosen Andeutungen geschehen, sich ihr möglichst nahe halten und ihren eigenen Erzeugnissen verwandt erscheinen. Natur also suchen wir im Garten, nicht stolze Prachtwerke der Menschenhand, hinter welche die Natur als wertlos zurücktritt, nicht Paläste und Wasseranlagen und Grotten, welche das grüne Wachstum beiseite drängen, also keine ‚von der Kunst beherrschte‘ Natur, wie von gewichtiger Seite — wenig natursinnig — behauptet worden ist, sondern Natur und überall Natur. Das ist fürwahr nicht unsere Forderung allein, nicht individuell beschränkte Naturschwärmerei: nein es ist der allgemeine Wunsch aller sinnigen Natur- und Gartenfreunde, ja es ist ein allgemein menschliches Herzensbedürfnis . . .«

»So ist die Natur, der allverbreitete, grün bewachsene Boden mit seinen Erzeugnissen die allererste, aber freilich auch äußerlichste Notwendigkeit für den Garten. Denn sie ist . . . sein unmittelbares Ideal.«

Nachdem wir K. E. Schneider diese »schlichte, menschlich so überzeugende Wahrheit« andächtig abgelauscht haben, bekommen wir zu hören, daß uns »die unmittelbare, sozusagen rohe Idealität der Natur aber doch nicht genügt. Wir verlangen eine ver-



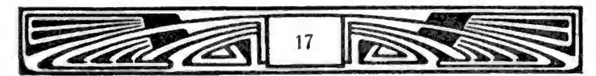
edelte, ausgewählte Natur, wir suchen ein zweites, höheres Ideal für den Garten, das den edleren Ansprüchen unseres Inneren mehr zusagt. Und hierzu finden wir die Aufforderung und Berechtigung, ja sogar den leitenden Weg in der Natur selbst, nämlich in den ihr anerschaffenen und sie durchdringenden Kräften und Bewegungen, in dem aus ihrer Tiefe quillenden Leben und dessen gesetzmäßig gestalteten Formen. In all diesen unerschöpflichen Kräften nämlich, in den nie stillstehenden, wenn auch nicht immer sichtbaren Bewegungen, in dieser ganzen trunkenen Lebensfülle um uns her ahnt das sinnige Menschengemüt mit frommer Pietät einen letzten, ewigen Abgrund der Dinge, das Schaffen und Walten des allmächtigen Weltgeistes, der Gottheit . . .«

»So ist — heißt es schließlich — die oben dargelegte Immanenz des Göttlichen in der Welt und die den Geschöpfen und Dingen vorgezeichnete Idealität . . . die Grundvoraussetzung . . . für jede schöpferische Kunstproduktion, die ja nur das Göttliche in der Welt in der idealen Schönheit seiner Erscheinung zur Darstellung bringen soll, folglich auch die Voraussetzung für die uns hier vorliegende Kunst, die Gartenkunst und deren einzelne Objekte.«

Das ist das Fundament, auf welches der Autor baut. Mit einer erstaunlichen Fähigkeit, bereits Gesagtes zu wiederholen, geht er nun vom Allgemeinen ins Spezielle und verliert sich zunächst in »die Idealisierung der Landschaft zum Garten.« Die vollzieht sich in folgenden Stufen:

»1) Die Landschaft ist aus ihrem immer noch zu weiten Umfange auf einen umschlosseneren, trauteren Ort einzuschränken.«

»2) Ihre unidealen Bestandteile sind zu entfernen, ihre rohen und übergroßen Bodenformen zu ebnen, zu verkleinern, und unter den Elementen ist das Wasser aus seiner Wildheit zum Maß, zur Stille zu sammeln, wirtschaftliche Zweckgebäude sind mit edeln Wohnstätten zu vertauschen; und die Tiere dürfen nur diejenigen der freien Natur sein, die munteren Bewohner des Waldes und der Bäume, sowie die Wasservögel allein den stillen Ort beleben. Besonders aber ist



»3) die Vegetation durch Auswahl und technische Kunstgriffe zu verschönern, dieser eigentlich füllende Inhalt und schönste Schmuck der Natur im ganzen, wie einer jeden Landschaft im einzelnen. In der Veredlung der Vegetation vornehmlich beruht die Haupttätigkeit der Gartenkunst und der Wert des Gartens selbst.« — —

Ich denke, diese Zitate genügen, um die Ästhetik Dr. K. E. Schneiders zu skizzieren. Wer Lust hat, kann ja im Werke selbst weiter lesen und sich überzeugen, wie der Verfasser seinen ästhetischen Brei mit Erfolg durcheinanderrührt. Gewiß sagt er manches Gute, streut viele treffende Bemerkungen ein und beweist, daß er Hirschfeld, Sulzer, Meyer und andere Theoretiker der Gartenkunst mit Fleiß gelesen hat.

Nur von einem spricht er nicht, was doch für die Kunst das allerwichtigste ist — von der persönlichen Betätigung des Künstlers, von künstlerischer Individualität. Wer erkennt denn — um mit seinen eigenen Worten zu reden — »diejenigen Eigenschaften der Objekte, die jedem spezifisch eigen und wesentlich sind?« Wer produziert denn »das scharf umrissene, wahrheitsgetreue Bild des Objektes im Spiegel der inneren Vorstellung?« Und wer schafft denn die Kunstwerke? — Der Künstler! Deshalb müssen wir ihn in den Mittelpunkt der Betrachtung stellen, d. h. uns immer bewußt bleiben, daß wir mit allgemeinen ästhetischen Betrachtungen keinem Kunstwerke nahe kommen — denn jedes ist individuell, wie sein Schöpfer.

Wesentlich belebter ist die Darstellung eines E. v. Hartmann.[12] Dieser Philosoph gibt in ganz knappen Zügen ein viel klareres, treffenderes Bild. Er zeigt uns, daß die Gartenkunst, so gut wie die Baukunst, eine unfreie Kunst[13] ist. Unfrei in dem Sinne, daß

[12] Vergl. Ausgewählte Werke (wohlfeile Ausgabe), Band III, Ästhetik, S. 608. β. Die Garten- und Forstkunst.

[13] Daß die Gartenkunst keine volle Kunst sei, sagt ja am späten Ende seines Buches auch Dr. K. E. Schneider. Nur stellt er die Gartenkunst als eine Analogie der Tanz- und Schauspielkunst hin und vervollständigt so in seiner Weise die Sym-



»Bauwerk und Garten beide Realitäten sind, von denen erst der Beschauer den ästhetischen Schein ablösen muß.« Er betont dabei, daß beide Künste »wegen ihrer wesentlichen Gleichartigkeit sehr wohl in eine reale Verbindung eingehen können, ja sogar die entscheidende Tendenz zu einer solchen haben.« –

Die Gartenkunst darf eben keineswegs, wie es so oft geschieht, auf eine Stufe mit der Malerei gestellt werden, denn in der Gartenanlage gibt der Künstler nicht wie im Bilde die Natur wieder, wie er sie während seines Schauens sieht, sondern das Moment in der Natur, das ihn zum Schauen angeregt hat. Und indem er dieses – freilich auch in individueller Weise – reproduziert, bereitet er anderen die Möglichkeit, nachzuempfinden, was er während seines Sichverlierens in das Objekt schaute. Er wählt aus der Natur solche Momente aus, die sich – vorausgesetzt der Betrachtende ist künstlerisch dazu befähigt – am leichtesten, wenn ich so sagen darf, individualisieren lassen. Und es schaffen, streng genommen, weder Gartenkünstler noch Architekt eigentliche Kunstwerke.

Doch wir müssen mit unseren ästhetischen Betrachtungen zu Ende kommen. Kehren wir noch einmal zurück zu Bie, unserem Ausgangspunkt. Aus seinen Darlegungen will ich noch einen Punkt besonders hervorheben, da er auch nach meiner Auffassung das A und O der Ästhetik bildet. Vergegenwärtigen wir uns folgendes.

Ich kann jedes Objekt zum Gegenstand künstlerischer Betrachtung wählen. Und wie ich mich in das Wesen eines beliebigen Dinges hineinversenke, werde ich finden, daß alle Lust- oder Unlustgefühle, die es zuvor in mir wecken mochte, verschwinden. »Das Ding wirkt auf mich, um mit Bie zu sprechen, in seiner ganzen Tiefe, seinem innersten Leben, seinen verwirrend reichen Beziehungen, für deren Intensität die Sprache kein Wort hat. . . . Wie verhalte ich mich nun zu dem Ding? Erkennend? Theoretisch? Beileibe nicht. Wollend? Gewiß, denn ich liebe ja das

metrie der beiden Kunstgruppen, der bildenden und der redenden, zur Einheit des Systemes.



Ding und ich fühle ja die Verwandtschaft der Geschwister, die von derselben Mutter Natur stammen, ich fühle mich ja eins mit ihm im großen Zusammenhang des Urseins, des Urwollens..... Ich verhalte mich zu ihm also als eine Art Universalwesen, als Teil des großen Werdens, als Bruder des Dinges, als Ding neben dem Ding, nicht als der kleine Begehrende, sondern als der große Wollende. Und dies mein Verhalten zu dem Ding, ohne kaltes Erkennen und Denken und Sondern, auch ohne jede Möglichkeit eines kleinsten Hasses und Unlustgefühles, dieses so ganz einzige Versenken in das reine Wesen des Dinges an sich — dies nennt man das ästhetische Verhalten.«

Wir werden sofort klarer verstehen, wie sehr eine derartige, von Kant zuerst bestimmt gefaßte ästhetische Anschauungsweise abweicht von den trivialen Katheterlehren mit ihren Schön und häßlich, Gut und Böse, womit sie die Kunstauffassung verquickt, wenn wir Bie weiter hören.

... »Es ist gar kein Grund, abzusehen, warum nicht in jedem Vorgang oder in jeder Erscheinung der ganzen weiten Welt in mir und außer mir ein genügender ästhetischer Gehalt stecken sollte, der mich reizen könnte. Besteht das ästhetische Verhalten darin, daß sich mir ein Ding, ohne sich im geringsten an Vernunft oder Verstand zu wenden, bloß in seinem reinen Wesen enthüllt, so muß es ja schon darum ästhetisch wirken können, weil es eben existiert. Unterschiede können dabei nur graduell sein. Das Innere des Objektes und mein Inneres können sich aus irgendwelchen Gründen mehr oder weniger gegenseitig entzünden, ich kann z. B. gerade in einer Stimmung sein, welche mir den ästhetischen Gehalt des einen Dinges ganz verschleiert, während mir der des anderen völlig aufgeht, oder mir kann überhaupt ein reicher entwickeltes ästhetisches Organ fehlen —: aber daß an und für sich ein Objekt ästhetisch unbrauchbar wäre, ist logisch unmöglich. In jedem Ereignis, jedem Geräusch, jeder Lichtwirkung, jeder Bewegung, jeder Form, im Himmelsblau wie im Straßenschmutz, im Fürstenleben wie im Dirnenleben liegt für den, der das Organ besitzt, ein



gleicher ästhetisch verwertbarer Gehalt. Nur auf der Seite des Rezipierenden und Produzierenden gibt es Verschiedenheiten der Intensität des Organes oder des individuellen Geschmackes – auf der Seite des Objektes aber sind wir jenseits von gut und böse, von schön und unschön. Es gibt nur ein »ästhetisch« – und will man dies »schön« nennen, so lasse ich das Wort gelten. Ein »schön« aber als Gegensatz zu häßlich oder anderen relativen Begriffen sucht man hier vergebens.« ...

... »Wer die Ästhetik ‚Wissenschaft des Schönen und der Kunst' nennt und, obwohl er ‚schön' und ‚häßlich' als Gegensätze behandelt, dennoch auch das Häßliche der Kunst zuweist, tut etwas psychologisch Unfaßbares. Wer überhaupt das Häßliche, das Angenehme, das Sinnliche als Unterbegriffe des Ästhetischen faßt, trägt gänzlich fremde Elemente da zusammen. Für eine reine Ästhetik können solche Untersuchungen nur den Anhang bilden. Eine reine Ästhetik wird allen egoistischen und darum außerästhetischen Wertbegriffen fernbleiben, sie wird sich niemals in leere dialektische Spiegelfechtereien einlassen, sie wird sich hüten, Normen und Absolutismen aufzustellen, die für die Kunst bindend sein sollen, sie wird sich nicht mehr den Kopf zerbrechen über das ‚Naturschöne', das ‚geschichtlich Schöne' und ihre Gegensätze, sie wird es selbstverständlich finden, daß wir zu allem und jedem in der Natur, im Leben, in der Geschichte, in uns und außer uns in ein ästhetisches Verhältnis kommen können und daß daher die Gebiete des Sitzes der Ästhetik wahrlich nicht erst spezialisiert zu werden brauchen.«

Wir treten also an das Kunstobjekt ohne jede Voreingenommenheit heran. Richtiger, wir streben dies wenigstens an. Während unserer Betätigung als Künstler versuchen wir uns gänzlich unseres Selbst und unserer Beziehungen zu der Außenwelt, die uns umgibt, zu entäußern.

Das können wir am weitgehendsten in den Werken der »freien« Künste erreichen, zu denen, wie wir sahen, weder Baunoch Gartenkunst gehören. Aber die geistige Arbeit muß beim



Gartenkünstler trotzdem eine dem Maler analoge sein, beide müssen das, was sie reproduzieren wollen, zuvor in sich aufgenommen haben. Nur beherrscht der Gartenkünstler seine Reproduktionsmittel viel viel weniger, kann mit ihnen nicht nach Belieben schalten und walten. Und darin steht er auch gegen den Architekten noch wesentlich zurück.

Deshalb ist ganz besonders ein Werk der Gartenkunst schwer zu beurteilen, in ihm Scheinkunst schwerer als sonst bei Betrachtung von Kunstwerken von aus intuitivem Schaffen geborener Gestaltung zu sondern.

Da eine Gartenanlage sich geistig nie völlig loslösen läßt von den Einflüssen der Umgebung, so setzt ihre gerechte Beurteilung ein eingehendes Sichversenken in sie voraus. Oft erst dann, wenn wir ihr Werden und Vergehen im Wechsel der Jahreszeiten miterlebt, können wir auf die Frage antworten: liegen ihr künstlerische Intentionen zugrunde oder ist sie ein Kulissenschema? Dem Feinempfindenden wird allerdings wohl schon beim ersten Betreten sein Gefühl sagen: hier ist das Ganze vom Oden eines Künstlers durchhaucht — oder hier ist alles Schein, tote Mache.

Nicht nur die Glieder der großen Menge, auch künstlerisch hochgebildete Personen stehen oft Werken der Gartenkunst recht verständnislos gegenüber. Sie wissen nicht, was sie damit anfangen, unter welchem Gesichtspunkte sie sie betrachten sollen. Ich gebe gern zu, daß die meisten Gartenanlagen dem Auge des Kunstverständigen reizlos sind. Allein wir besitzen denn doch noch Anlagen, die unsere Kunstkritik nicht übersehen darf. Im Gegenteil! Die Besten der Kritiker sollten sich eingehend damit beschäftigen. Nur dadurch wird die Gartengestaltung aus der Fachsimpelei, in die sie versunken, herausgerissen. Durch die Teilnahme, wie sie Lichtwark, Schultze-Naumburg und andere, über deren Bedeutung für unser Gebiet ich noch sprechen werde, an dem Gedeihen der Gartenkunst zeigen, werden nicht nur die sich hier so breit machenden Scheingrößen in ihrem geistlosem Treiben ein wenig gestört, es werden vor allem auch die wirklich vor-



handenen künstlerischen Elemente in ihrem Kampfe gegen jene gestärkt. Mit Zunahme der öffentlichen Anlagen tritt die Gartengestaltung als ein für die Allgemeinheit immer bedeutsamerer Faktor auf. Es ist deshalb notwendig, daß alle kunstverständigen Elemente ihr ähnliches Interesse entgegenbringen, wie den übrigen Künsten, damit sie Einfluß gewinnen auf ihr Werden, auf daß auch die Gartenkunst in die Kunst unserer Zeit hineinwachse.

Die historische Entwicklung der Gartenkunst.



Der Begriff Garten ist, wie wir früher sahen, uralt. Mit dem Heranwachsen der Baukunst vervollkommnete sich auch die Gartengestaltung. Im »Bauerngarten«, wie wir ihn hier und da noch finden, dürfte sich der Typus der allerältesten Gartenanlagen im wesentlichen erhalten haben. Indes wissen wir[14] über die Anfänge der Gartengestaltung so gut wie nichts Sicheres. Aus Ägypten bringt die erste sichere Kunde zu uns, und wir erfahren, daß wohl schon 3000 Jahre vor christlicher Zeitrechnung recht hochentwickelte Gärten in regelmäßiger oder architektonischer Ausgestaltung bestanden. Ums Jahr 2000 v. Chr. etwa mag Semiramis in Babylon ihre »schwebenden Gärten« geschaffen haben.

»Dieser Gartenstil, der wohl in den üppigen Niederungen der Nilufer seine Entstehung und erste Ausbildung erhalten, blieb der Stil des orientalischen Gartens durch das ganze Altertum, durch

[14] Ich folge in meinen kurzen Andeutungen der wichtigsten Linien der Entwicklung zumeist dem Werke J. v. Falkes, Der Garten. Verlag von W. Spemann, 1884. Indem ich diesen Autor, so weit es geht, zu Worte kommen lasse, will ich nicht nur zeigen, daß mir seine gewandte Art der Darstellung der historischen Entwicklung klar und im wesentlichen richtig erscheint, sondern dem Leser auch zugleich eine Charakteristik des v. Falkeschen Buches geben. Freilich hole ich fast nur die »Stichworte« aus dem Gedankengange Falkes heraus. Wer von den Lesern dies Buch nicht kennt, wird die Stunden nicht bereuen, die er seiner Lektüre widmet. Er möge dann auch Meyers historische Betrachtungen damit vergleichen. Sie erscheinen neben v. Falkes warmen Worten ziemlich trocken und nüchtern.



die arabisch-sarazenische Welt des Mittelalters bis in die Gegenwart hinein.«

In Europa erreichte die Gartengestaltung erst viel später eine ähnliche Stufe. Der Garten kam zu erster Blüte im Lande der Griechen und ging von da ins weite Römerreich über. Immer blieb er architektonisch, untertan dem Banne des Hauses, dessen Glied er war.

»Die Schilderungen des Plinius beweisen, daß der römische Garten zu Kunst und Stil gelangt war; die Kunstgeschichte des Gartens hat damit begonnen. Wer waren die Erben? wer übernahm die Prinzipien des römischen Gartens, um sie fortzuführen? Der Orient, nicht das Abendland. Wie der alte Orient den Römern Gartenlust, Bäume und Blumen gebracht hatte, so übernahm nun der arabische Orient, die Welt des Islam, Haus und Garten von der römisch-griechischen Kultur.«

Während der Herrschaft des romanischen und gotischen Stiles im Mittelalter kann von einer besonderen Anpassung des Gartens daran, von einem Gartenstil, nicht gesprochen werden. Anders ist es »im Garten der muhammedanischen Welt, im Garten des Orients.« Hier zeigt sich auf Grundlage antiker Traditionen mehr Form, mehr Stil, mehr Kunst. »Man erkennt das selbst aus den kurzen und allgemein gehaltenen Beschreibungen, bestimmter aber noch aus den in ihrer Grundform erhaltenen Gärten der Alhambra, sowie aus den heutigen Gärten, welche der alten Art treuer geblieben sind, als es in Europa der Fall gewesen.«

Vollstes Leben brachte in die architektonische Gartengestaltung dann das Zeitalter der Renaissance. Wir pflegen diese Periode als die des italienichen Gartenstiles zu bezeichnen. Die großen Architekten dieser Zeit betrachteten Haus und Garten als ein Kunstwerk, »als ein einziges, nur in engster Verbindung zu schaffendes Kunstwerk.« ... »Sie setzten demnach ... die Hauptlinien ihres Gebäudes, die umfassenden Linien des Grundrisses sowie die Hauptachsen in den Garten fort und machten von ihnen die weitere Anordnung abhängig. Aber sie gingen weiter. In



ihrer Vielseitigkeit, ja oft Architekten, Maler, Bildhauer, selbst Kleinkünstler in einer Person, dachten sie das Bauwerk niemals isoliert als Architektur allein und ebensowenig den Garten als Kunstgebilde bloß aus dem organischen Material der Natur bestehend. In solcher Isoliertheit wäre kein gemeinsames Kunstwerk aus Villa und Garten geworden. So führten sie nicht bloß die Linien des Gebäudes in den Garten hinaus, sondern auch die Architektur selber mit Veranden, offenen Hallen oder Loggien, mit architektonisch gestalteten Terrassen, mit Balustraden, Fontänen, Kaskaden und reichem Schmuck an Skulpturen.«

Den Garten der Renaissance können wir wohl als die edelste, reinste Blüte des architektonischen Stiles bezeichnen. So großartig der Garten auch in der nun folgenden französischen Periode ausgestaltet wurde, so tat diese doch dem lebenden Material der Pflanze allzu sehr Gewalt an, während gerade in den Gärten Italiens die freie Schöne der Gewächse so wunderbar mit der Architektur zusammenklingt. Liegt ja doch in den immergrünen Eichen, den Cypressen, den Pinien, den Orangen, den Magnolien, Myrten und Lorbeeren des Südens ein architektonisches Element.

Der Stil der Barockzeit erreichte seinen Höhepunkt im Schaffen Lenôtres, im Park von Versailles. Diese Riesenanlage ist kein »Garten« mehr, sie ist ein Park, aber ein im wahrsten Sinne des Wortes architektonisch gestalteter. Ich kenne sie, oder vielmehr ihre Ruinen, nicht. Aber das Studium des ganz im Geiste der Zeit des großen Ludwig angelegten Parkes zu Schönbrunn bei Wien hat mir doch ein wenig gelehrt, was die wirklichen Künstler damals erreichen wollten und konnten. »Für Lenôtre handelte es sich bei seinen geschnittenen Wänden stets um künstlerische Effekte; er dachte an Verhältnisse, an Abschluß und Hintergrund, an die Wirkung von Schatten und Licht, und mit Rücksicht darauf ließ er seine Hecken kulissenartig vor- oder zurücktreten.« Er erreichte so Bedeutendes, daß noch heute ein jeder, der – um wieder mit v. Falkes Worten zu sprechen – Sinn für künstlerische Effekte hat, sich dem mächtigen Eindruck nicht entziehen



können wird, bei Tage wie bei Nacht: bei Tage, wenn die hohen Wände ihre tiefen Schatten über die Wege werfen, die breiten Flächen im Sonnenlicht erglänzen und die rauschenden Gewässer sprühen und blitzen und ihre zerstäubenden Tropfen überall in den Farben des Regenbogens funkeln; bei Nacht, wenn der Mondeszauber mit seinem Dunst und Dämmer den Garten einhüllt, ein ungewisses Zwielicht über die Perspektiven schwankt, die weißen Marmorgestalten geisterhaft schimmern im Dunkel ihrer Nischen, und die Brunnen, statt zu rauschen, schlafen und schweigen in der Sommernacht.« –

Aber freilich das Bild hat seine Kehrseite. Und diese tritt immer greller in den Schöpfungen von Lenôtres Nachfolgern hervor. Sie zeigten allzu deutlich, daß hier »die Kunst, im Bewußtsein ihrer Kraft, ihre Herrschaft über die Natur mißbraucht und derselben Formen aufzwingt, welche, von einer anderen Kunst entliehen, in dieser Anwendung unnatürlich sind.«

Doch schon vor Lenôtres Tode war der Keim gelegt zu einer neuen Gestaltung, die den französischen Stil ablösen, die eine Zeitlang überhaupt jede architektonische Gestaltung lahmlegen sollte – zum landschaftlichen oder – wie er zu Beginn mit Recht hieß – zum englischen Gartenstil.

Dieser Umschwung in der Gartengestaltung steht in ursächlichem Zusammenhange mit dem Werden einer selbständigen Landschaftsmalerei. Das Wesen der Malerei hat ja sonst sehr wenig mit unserer Kunst zu tun, obwohl beide Kunstformen so oft in Parallele gestellt werden. Aber um jene Zeit, von der wir jetzt sprechen wollen, gab doch in erster Linie der Maler der Gartenkunst die neue Anregung. Nicht er ausschließlich, denn das Entstehen der Landschaftsmalerei wurde ja auch durch einen tiefen Umschwung in der Naturanschauung der Zeit herbeigeführt. Doch erst nachdem die Landschaftsmalerei gegen Mitte des 17. Jahrhunderts nach Vorgang von Nic. Poussin, Claude Lorrain und anderen in A. van der Neer und Jak. Ruysdael bereits bedeutende Höhepunkte erreicht hatte, begann das landschaftliche



Moment sich auch in der Gartenanlage geltend zu machen. Und zwar setzte die neue Richtung zuerst in England ein. Hier war Francis Bacon (1561—1626), ein Philosoph und Staatsmann, schon lange zuvor als Gegner des französischen Stiles aufgetreten und hatte Grundsätze für die Anordnung und Gestaltung eines Gartens aufgestellt, »die schon an die spätere englische Art anstreiften.« Indes »erst etwa hundert Jahre später begann eine wirkliche Kritik gegen den französischen Garten vom Standpunkte der Natur.« Pope, der Dichter (1688—1744) machte sich über die Künsteleien lustig und rief: In all let nature never be forgot. »Auf gleichen Standpunkt stellte sich Addison, der praktische Philosoph, und machte eine Vergleichung zwischen den Schönheiten des französischen Gartens und der Natur, die freilich nicht zum Vorteil des ersteren ausfiel . . . Er erkannte die Schönheit in Wald und Feld und Wiese, in Berg und Tal, und dachte sich schon die Möglichkeit der Verschönerung einer ganzen Gegend durch Anpflanzung von Baum und Busch.«

Wäre indes die Gartengestaltung den Lehren eines Addison gefolgt, so wäre sie aus einem Extrem ins andere gefallen. Sie hätte im strikten Nachahmen der Natur ganz der Kunst vergessen und »die Natur auch im Garten bis zur Verwilderung wirtschaften lassen.« Daß es nicht ganz so schlimm kam, verhütete ein Künstler wie William Kent (1685—1748), mit dessen Auftreten die landschaftliche Periode erst wirklich beginnt.

»Kent, Landschaftsmaler, Baumeister, Gartenkünstler zugleich, sah die Natur mit dem Auge des Künstlers an und entdeckte Schönheiten, welche bis dahin die Unnatur der Zeit den Blicken verhüllt hatte. Folgerichtig mußte er allen Zwang, welcher der Vegetation angetan wird, alle geraden Baumwände, alle geschnittenen Figuren, alle Springbrunnen und gemauerten Bassins, alle Terrassen und Balustraden verwerfen. Die Freiheit von Wald und Feld, der Wechsel, die Mannigfaltigkeit der Szenerie wurde sein Ideal; die krumme Linie, die er allein in der Natur entdeckte, durfte auch nur allein im Garten vorkommen. Sie wurde Gesetz



für alle seine Nachfolger. Sein Garten sollte nicht bloß eine Nachahmung, sondern ein Teil der Natur sein, mit seiner Umgebung in Harmonie, in harmonischer Verbindung. Daher fielen nun die trennenden Mauern, und man erfand als Begrenzung die vertieften, auf der Gartenseite gemauerten Gräben, über welche der Blick in die Landschaft hinaus hinwegflog, ohne die Schranke zu bemerken . . .«

»Durch diese Verbindung mit der Umgebung war sofort der Charakter des neuen Gartens bestimmt. Das Prinzip, allgemein und richtig durchgeführt, hätte verlangt, daß der Garten nach der Natur des Landes oder der Beschaffenheit des Bodens, darin er lag, auch jedesmal ein anderer geworden wäre, anders im Gebirge als in der Ebene, anders in Schweden oder Italien, als in England oder Deutschland. Da aber das neue Prinzip und der neue Garten in England entstanden, so war es auch die englische Natur, der englische Landschaftscharakter, welche mit ihm die Runde durch die Welt machten.« —

Aber so ganz gelang es Kent denn doch nicht, »sein Gartenprinzip zu einem bestimmten, echten oder unechten, wirklichen oder vermeintlichen künstlerischen System auszubilden.« Dazu verdichtete sich der englische Gartenstil erst, nachdem ihm aus der Kenntnis des »chinesischen Gartens« eine Fülle neuer Anregungen zugeflossen war. Im Jahre 1757 publizierte der Londoner Architekt Chambers »sein alsbald berühmt gewordenes Buch ‚Designs of Chinese buildings etc.‘, in dem er eine lebendige Schilderung der chinesischen Gärten gab, die er 1772 in einem zweiten Werke ‚Dissertation on oriental gardening‘ noch erweiterte.«

»Was Chambers von dem chinesischen Garten erzählt, das klang wie die Vollendung des englischen Gartens, wie dasjenige, was man suchte und vermißte.« ... Und »trotz all der darin herrschenden Bizarrerie, ja vielleicht gerade deshalb, denn man stand ja noch im Zeitalter des Rokoko, fand der chinesische Garten den Beifall Europas so sehr, daß man bald von englisch-chinesischen oder chinesisch-englischen Gärten sprach. Und nicht bloß



in England . . .« Der ganze Geist des chinesischen Gartens erfüllte den europäischen, die Anhäufung verschiedenartigster Bilder, die Sucht nach dem Wechsel, das System der Kontraste. Indem dieser Geist in den englischen Garten eindrang, ging derselbe über seine eigene Natur, über die Nachahmung und die Harmonie mit der englischen Landschaft hinaus und erfüllte sich mit fremdartigen Dingen und fremdartigen Gedanken. – –

Kents direkte Nachfolger verstanden nicht, das von diesem tüchtigen Künstler, der nur allzu sehr Maler war, Angestrebte folgerichtig zu entwickeln. Sie waren teils, wie Brown, der einen nicht unbedeutenden Ruf erlangte, ziemlich geistlose Schablonenarbeiter, teils wurden sie durch das eben skizzierte Auftauchen chinesischer Gartenvorbilder zu sehr beeinflußt. Erst H. Repton (1752–1818) war es vorbehalten, das von Kent Eingeleitete zu einem künstlerischen Stile auszugestalten. »Repton betrachtet den Garten als ein Werk nach seiner Art und schließt das Fremde und Fremdartige aus. Er geht selbst so weit, den Boden, wie er ihn vorfindet, nach seiner Beschaffenheit zu benutzen, nach dem Wechsel seiner Höhen und Tiefen Linien zu ziehen und die Anlagen zu machen, nicht aber frei auf dem Papier den Plan zu entwerfen oder jedes Detail auf der Leinwand wie der Landschaftsmaler erst aus der Phantasie vorzumalen. Denn, sagt er, ein Gärtner, der einen Plan macht, bevor er die Örtlichkeit kenne, sei wie ein Arzt, der einem Kranken verordne, bevor er ihn gesehen und untersucht habe.«

Die Quintessenz von Reptons 1795 erschienenen[15] »Sketches and Hints on Landscape-Gardening« bilden etwa folgende vier Grundsätze:

»1) Der Garten muß die natürlichen Schönheiten der Situation enthüllen und deren natürliche Mängel verbergen; er muß 2) das Ansehen von Ausdehnung und Freiheit geben, bei sorgfältiger

[15] Seine gesammelten Schriften wurden erst lange nach seinem Tode unter dem Titel: The landscape gardening and the landscape architecture of the late Humphry Repton, Esq., von J. C. Loudon, 1840, herausgegeben.



Verbergung oder Verkleidung der Grenzen; 3) jede Mitwirkung der Kunst sorgfältig verbergen und 4) müssen alle Gegenstände des Nutzens oder der Bequemlichkeit entfernt oder verborgen werden, wenn man sie nicht zu ornamentalen Teilen der Szenerie machen kann.«

Repton machte nicht nur in England Schule, sondern vor allem auch in Deutschland. Und da wir nunmehr im vorstehenden die wesentlichen Züge der allgemeinen historischen Entwicklung der Gartenkunst angedeutet haben, so können wir zur deutschen Gartengestaltung insbesondere übergehen.

Zuvor wollen wir aber noch eine Betrachtung über die Grundsätze der architektonischen und der landschaftlichen Gestaltungsweise einschalten. Beide erscheinen uns gleich wichtig und gleichberechtigt. Untersuchen wir, in welchen Fällen die eine, wenn die andere den Vorzug verdient oder allein anwendbar ist.

Die architektonische und die landschaftliche Gestaltungsweise.

Die historische Betrachtung hat uns gelehrt, daß die architektonische Gartengestaltung die ursprünglichere ist. Ihre Wirkung beruht auf einer regelmäßigen räumlichen Gliederung der Anlage. Das Haus — oder, falls es mehrere Gebäude gibt, das Hauptgebäude — ist der Brennpunkt, in dem die richtenden Linien sich sammeln. Es bildet das tonangebende Moment. Nicht so sehr oder überhaupt nicht infolge seiner besonderen architektonischen Formensprache, sondern vielmehr als schärfster Ausdruck für die im Garten waltende Persönlichkeit. Es ist nicht notwendig, daß z. B. die Barockformen des Hauses in den Grundrißformen des Gartens wiederklingen. Dagegen muß in der Gestaltung der Einzelheiten des Gartens der persönliche Geschmack des Besitzers

(oder der Familie) ebenso sich aussprechen, wie im Hause selbst. Der architektonische Garten ist in erster Linie erweiterte Wohnung.

Das Walten der Menschenhand tritt in ihm in stärkerem Maße in Geltung, als in der landschaftlichen Gartenanlage. Die regelmäßige Gliederung läßt uns viel schneller die leitende Idee des Künstlers erfassen. Wir empfinden jedes einzelne deutlicher als Glied eines Gesamtorganismus. In einer künstlerisch gestalteten architektonischen Anlage werden wir in hohem Maße ein Gefühl der Einheit haben. Selbst wenn sie noch so groß ist, werden wir in den Einzelheiten immer Beziehungen zum großen ganzen erkennen. Nie wird uns das Unbehagen des Verlorenseins überkommen, wie im Wirrsal eines Irrgartens oder im Dunkel eines pfadlosen Waldes.

Im architektonischen Stil liegt der Vorzug größerer Klarheit, gehaltvollerer Einheit. Gewiß kann auch hier leicht Wirrheit, Unklarheit eintreten, sofern nicht die durchs Haus bestimmten Hauptachsen die immer fühlbaren Richtlinien des Ganzen bilden. Von welch entscheidender Bedeutung diese sind, lehren uns die besten italienischen und französischen Anlagen.

Beide verkörpern Höhepunkte künstlerischer Gestaltungskraft. Die Zeit Lenôtres ist die jüngere, ihre Spuren sind in deutschen Landen zahlreich. Die grandiosen Gärten der Renaissance wurden unter einem anderen Himmel geboren. Im Norden atmet kaum eine Anlage ihren Geist. Und doch dünkt mir die Kunst Italiens die ungleich höhere. Dem Süden mit seiner Sonnenklarheit, seinen scharf umrissenen Formen in der Landschaft, seinen tiefen reinen Farbentönen wohnt, möchte ich sagen, an und für sich ein architektonisches Moment inne. Seine Pflanzengestalten gliedern sich unendlich leichter in regelmäßige Formen ein. Sie leiden nicht unter dem Drucke der Architektonik; im Gegenteil, sie scheinen im Rahmen dieser zu gewinnen. In Wirklichkeit gingen ja auch die Künstler der Renaissance mit ihrem lebenden Material viel schonender um, als ihre Nachfolger zur Zeit des Barock und Rokoko. Und gewiß läßt sich heute der italienische Stil noch zu



freieren ungezwungeneren Formen durchbilden, ohne die strengen Gesetze der Architektonik zu verlassen und landschaftliche Motive des Nordens nachzuahmen, die dem Süden fremd sind.

Aber auch der moderne Künstler des Nordens wird durch das Studium der Renaissancegärten mehr lernen, als in den Anlagen französischen Stils. Nur darf er Motive nicht direkt entlehnen, nicht nachahmen, wie es so viele Architekten besonders bei Monumentalbauten in unserer Zeit tun. Englische Künstler scheinen nicht umsonst Italien besucht zu haben. Die Lektüre der trefflichen Kunstzeitschrift: »The Studio« lehrt es uns. Die Leser mögen beispielsweise im Jahrgang 1900 in den Nummern 91—93 die prächtigen Illustrationen betrachten, die den Aufsatz von Edw. S. Prior: On Garden-Making zieren. Erinnern uns diese Gärten nicht an die altberühmten Anlagen der Villa d'Este, Villa Aldobrandini oder Villa Palmieri, von denen wir in Nummer 109 des Studio 1902 ausgezeichnete Ansichten sehen! Und beweisen nicht wiederum die in Nummer 112 behandelten »Artistic private gardens in the United States of America«, wie sehr auch auf die junge neuweltliche Kunst die starken Anregungen der Renaissancezeit wirken! Gerade wegen ihrer wundervollen Bildbeigaben sind die zitierten Aufsätze in »The Studio« für das Verständnis des architektonischen Stils sehr wertvoll. Bilder vermitteln uns ja viel schärfer das Wesentliche.

Jedenfalls dürfen wir bei neuzeitlichen architektonischen Anlagen nicht an die Zeit Ludwigs des XIV anknüpfen. Sie ist in jeder Beziehung für uns erstorben. Nicht nur das Grün ihrer Gartenmauern ist in einem Jahrhundert dahingeschwunden, schneller noch vermoderten ihre stolzen Perücken, verstäubte der Puder ihrer hohlen Weltanschauung. Watteau und Lenôtre sind tot. Der Geist des Quattrocento blieb lebendig. — — —

Die Gartenanlage wird überall da architektonisch zu gestalten sein, wo sie unmittelbar unter dem Einfluß von Bauwerken steht. Im Garten ist dies, wie wir eingangs auseinandersetzten, immer der Fall. Ebenso bei ringsum von größeren Gebäuden umschlossenen



Stadtplätzen. Hier geben schon die den Platz treffenden Straßenzüge die Hauptrichtlinien und verlangen im Interesse des Verkehres möglichst strikte Einhaltung. Das sind Grundsätze, die wir aufrecht erhalten müssen. W. Langes und anderer gegenteilige Ansicht wird späterhin noch gewürdigt werden.

Der landschaftliche Stil dagegen kann überall da zur Geltung kommen, wo die Landschaft in der Umgebung vorherrscht oder wo der Raum genügend groß ist, um Wirkungen erzielen zu können, die einer nahen Architektur die Wage halten. Schärfer lassen sich die Bedingungen nicht präzisieren. Im einzelnen kann nur das künstlerische Empfinden des Schöpfers entscheiden, ob noch eine streng regelmäßige Anlage vorzuziehen, oder schon eine freiere Gestaltung möglich ist.

Gewöhnlich sieht man den Gegensatz zwischen beiden Stilen darin, daß hier die Kurve, dort die Gerade im Grundriß herrscht. Ich halte das für unrichtig. Auch in der landschaftlichen Anlage kann die gerade Linie herrschen. Wir können die breiten Alleen architektonischer Parks mit ihrer wundervollen Perspektive vorzüglich in ganz landschaftlichen Anlagen verwerten, ohne deren »Natürlichkeit« zu stören. Ist doch auch die »allernatürlichste« Anlage eine Schöpfung von Menschenhand!

Wie in der architektonischen, so muß der Künstler auch in der landschaftlichen Gartenanlage »räumlich« gestalten. W. Lange hat mit Recht betont, daß unsere Gartengestaltung allzu sehr an der Einteilung der horizontalen Fläche durch gerade oder krumme Linien haftet, während doch »die Gartenschöpfung, wie die Natur, nicht sowohl die horizontale Fläche, als den Raum erfüllt.« Hierin liegt doch auch der Unterschied zwischen der Kunst des Landschaftsmalers und des Landschaftsgärtners. Jener steht seinem Objekt gegenüber, dieser mitten darin.

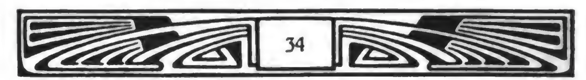
Der landschaftliche Stil unterscheidet sich im wesentlichen vom geometrischen dadurch, daß wir die Anlage nicht vorhandenen architektonischen Einflüssen unterordnen, sondern auf den natürlichen Charakter der sie umgebenden Gegend abstimmen. Wir



versuchen in der Gartenanlage das, was wir als Künstler als charakteristisch für die umgebende Landschaft empfinden, in prägnantester Form zu verkörpern. Wir holen dabei das nach unserer — individuellen — Auffassung wichtige aus der gegebenen »Natur« hervor und lassen — ohne irgendwie nachzuahmen — ihre Wesenszüge in unserer Schöpfung wieder in Erscheinung treten. Diese Wesenszüge mit scharfem Blick zu erkennen, das ist die erste künstlerische Betätigung des Landschaftsgärtners. Sie in augenfälliger Weise an dem bestimmten Orte wieder hervorzurufen, ohne die feinen Linien zu groben Effekten umzugestalten, darin gipfelt unsere landschaftliche Kunst.

Auch in der architektonischen Anlage wollen wir die Individualität der Pflanze erhalten. Ja wir können gerade hier viele Pflanzencharaktere erst recht zur Geltung bringen. Nicht nur solche des Südens, auch nordische Gewächse. Und nicht in allen Fällen ist der Schnitt eine Vergewaltigung. Er wird es erst dann, wenn die lebende Einfassung oder Hecke die Mauer imitiert, wenn die Pflanze also etwas ausdrücken soll, was sie ihrem Charakter gemäß nicht kann. Die Unterbringung auf bestimmt abgegrenzten Beeten wird sehr oft die natürliche Wirkung der Pflanze steigern. Der Effekt eines regelmäßigen Beetes mit roten Tulpen ist gewiß ein anderer, als der einer Wiese mit den gleichen Tulpen. Aber beide werden, richtig verwandt, von hoher künstlerischer Wirkung sein. —

Es ist eigentlich merkwürdig. Unsere Fachleute eifern gegen die architektonische Gestaltung. Und doch tragen sie in ihre sogenannten landschaftlichen Anlagen immerfort architektonische Momente hinein. Sie behandeln die Gehölzgruppen, die Gebüsche — wenn auch in unregelmäßiger Form — so doch in architektonischem Sinne. Sie grenzen die Gruppenränder scharf ab, umziehen sie wohl gar mit Blumenborden, anstatt wirklich »natürlich« zu gestalten und die Blume in der Landschaft, als ihr natürlicher Bestandteil zur Geltung zu bringen und Wiesen und Gehölz innig ineinander überzuführen. Wir sehen heute, wie die Teichufer sich



scharf aus der Landschaft herausschneiden. In der geometrischen Anlage soll das Bassin durch seine Form wirken, aber der Teich soll als integrierender Bestandteil der Landschaft erscheinen, nicht als ein in diese hineingepreßtes Zierstück. –

Doch alle diese Einzelheiten sollen in einem späteren Kapitel anschaulicher besprochen werden. Für jetzt genügt es, daß wir hervorheben, daß die beiden hier unterschiedenen Stilformen nicht durch äußerliche oder nebensächliche Grundrißlinien, sondern durch die Gestaltung der Einzelheiten voneinander abweichen. Inwieweit sich in der selben Anlage beide Formen verweben lassen – von diesem gemischten Stil – sei an anderer Stelle die Rede.

Die wichtigsten Vertreter der deutschen Gartenkunst von etwa 1780 bis 1880.

Knüpfen wir wieder an das an, womit wir den Abschnitt über die historische Entwicklung der Gartenkunst schlossen. Die Anschauung eines Repton machte, sagten wir, vor allem auch in Deutschland Schule. Hier herrschte bis zum Jahre 1777, in dem das Wirken L. v. Sckells (1750–1823) einsetzt, die aus Frankreich überkommene architektonische Gartengestaltung. Sckell fußte auf dem, was er in England gesehen und gelernt hatte. Wenn er sich auch in seinem späteren Wirken zu selbständigen Anschauungen durchrang, so dürfen wir nicht vergessen, daß fast all das, was er und der ihm folgende Fürst von Pückler-Muskau, wie auch G. Meyer, in ihren Werken uns zu sagen haben, bereits von englischen[16] und zum Teil auch französischen[17] Gartenkünstlern

[16] Als einer der frühesten Autoren unter ihnen sei noch Mason, An essay on design in Gardening, London 1768, genannt.

[17] Als französische Autoren seien noch erwähnt: Watelet, Essai sur les jardins etc. Paris 1774, und Gerardin, De la composition des paysages etc., Paris 1777.



dargelegt worden war. Als Schriftsteller hatte Sckell obendrein in Deutschland einen Vorläufer in C. C. L. Hirschfeld, dessen Theorie der Gartenkunst 1779—85 erschien; ein weitschweifiges, viel historisch Interessantes enthaltendes, sonst aber für uns heute ziemlich unverdauliches Werk, dessen Einfluß auf die Entwicklung deutscher Gartenkunst kein eben günstiger gewesen sein kann. Für diese bildete, wie Schoch[18] mit Recht sagt, schließlich denn doch v. Sckells Wirken den Grund- und Eckstein. Schoch hat den Werdegang Sckells mit Liebe und Verständnis verfolgt. Und er sagt: »Seine Eigenart und Kunst entsprang aus dem regen und andauernden künstlerischen Naturstudium, das er bis an sein Lebensende betätigte und das er auch allen Jüngern der Gartenkunst aufs eindringlichste ans Herz legt. Das Schwergewicht des Sckellschen Naturstudiums lag nicht lediglich im Anschauen der Natur und gedanklichen Verarbeiten des Geschauten, sondern im steten Zeichnen und Skizzieren der Naturformen, wodurch sich bei ihm ein hervorragendes malerisches Verständnis entwickelte. Er war in jeder Beziehung dadurch der frei- und großdenkende und schaffende Künstler geworden. Wie er offenen Auges hinausging in die ewig junge Natur, wie er sichtete, was er sah, und das, was ihm gefiel und brauchbar schien, mit Stift und Pinsel festhielt, so erschien er auch bei der Ausführung seiner Gartenschöpfungen. Zwar legte er seine Neuschöpfungen zuvor im Plane fest, doch war ihm das Wichtigste die Ausführung selbst, bei der er eigenhändig die Linien und Formen ebenso entstehen ließ, wie der Maler die Linien und Formen seiner künstlichen Landschaft. Er bildete sein Auge und arbeitete mit dem Auge frei das hervorbringend, was ihm zweckmäßig und schön erschien, unbeengt von konventioneller Überlieferung.«

»Gerade hierin, in dieser Art des Naturstudiums, sollte uns

[18] G. Schoch, Der Schloßgarten zu Schwetzingen und Ludwig von Skell. In: Die Gartenkunst, II. Jahrg., 21. — Nach Schoch muß ich annehmen, daß die Schreibweise »Skell« die richtige ist, auf dem Titelblatt der ersten Ausgabe seiner unten zitierten Schrift steht aber »Sckell«.



heute noch Sckell unbedingt ein Vorbild sein! Ein solches Arbeiten, aus dem fast allein die selbständige Entwicklung des Künstlers entspringt, ist einem großen Teile unserer heutigen Gartenkünstler völlig verloren gegangen. In ihm ruht der Maßstab, an dem der Gartenkünstler die neuen Erscheinungen bewertet. Beim Zeichnen sichtet man das Geschaute, das Wesentliche wird vom Unwesentlichen getrennt und hierdurch wird man zu einem rechten Verständnis der Formen sowie zu einer gewissen Größe der Auffassung hingeführt.«

Soweit Schoch, dem ich hier um so lieber das Wort gegeben, als ich seinen Ausführungen fast durchweg beipflichte. Sckells Bedeutung ist von seinen Nachfolgern, die doch nur zu sehr auf ihm fußten, arg verkannt worden. G. Meyer tut ihn sehr kurz ab und dessen Schüler, wie C. Hampel, behandeln ihn noch geringschätziger. Um so mehr ist es zu loben, wenn ein vorurteilsloser Fachmann, wie Schoch, sich für ihn einsetzt. Sckell hat seine Anschauungen in einem kleinen Werke[19] niedergelegt, auf das ich bei Besprechung spezieller Fragen noch manchmal hinweisen werde. »In diesem Werke darf man, wie Schoch mit Recht sagt, freilich nicht den gewandten Schriftsteller suchen wollen, sondern muß dem plastisch bildenden Künstler nachempfinden, dem das Handhaben der Feder schwer fällt, dem jedoch jede abstrakte Lehre sich unwillkürlich zu wirklichen, ihm klar vorschwebenden Phantasiebildern verdichtet. Wenn man ferner nicht den modernen Zeitgenossen sucht, sondern sich bemüht, aus den Anschauungen seiner Zeit heraus, in der er geworden, ihn zu verstehen, so wird man sein Werk nicht aus der Hand legen, ohne tiefgehende bleibende Anregung zu finden und immer wieder gern Belehrung bei ihm suchen. Leicht zu verdauen ist es nicht; er bietet keine äußerliche oberflächliche Routine. Man muß es ihm nachtun, um ihn ganz zu verstehen und in sich aufzunehmen.«

Ich nannte Fürst Pückler bereits. Er lebte von 1785 bis 1871

[19] F. L. v. Sckell, Beiträge zur bildenden Gartenkunst. München 1818. — 2. Aufl. (nach Schoch) 1825.



und hat sich durch seine Parks in Muskau und Branitz einen Namen in der Geschichte der Gartenkunst gesichert. In ihm erreichte die von Sckell in deutschen Landen angebahnte Entwicklung ihren Höhepunkt. Er war ein hochtalentierter Liebhaber seiner Kunst und dabei ein Mann von Welt mit weitem Gesichtskreis. Einige kleine exzentrische Neigungen trüben keineswegs das Bild seiner künstlerischen Persönlichkeit. Sie kommt am reinsten in seinem Werke[20] zum Ausdruck, dessen Lektüre dem jungen Landschaftsgärtner nicht genug empfohlen werden kann. Finden wir in diesem Buch gegenüber Sckell auch wenig neues, so liest es sich doch leichter und wird von dem Hauch einer wesentlich anderen Persönlichkeit durchweht.

Ich lasse noch die treffliche Charakteristik folgen, die J. v. Falke von Pücklers Schaffen gibt.

»Fürst Pückler, geboren mit künstlerischem Auge und erzogen als großer Herr, übernahm mit seinem Erbe, der Standesherrschaft Muskau, einen Park nach gewöhnlicher Schablone, reizlos, zum Teil sandig und öde, durchströmt von der Neisse, deren Ufer kahle Höhen mit häßlichen Abhängen begleiteten. Er nahm sich vor, einen Mustergarten daraus zu machen, begann die Arbeit und fand, daß sein Wissen und Können nicht ausreiche. Vergebens sah er sich in Deutschland nach Mustern um, und da er nicht fand, was er suchte, ging er nach England, dem Mutterlande der Gartenkunst, wo auch Sckell seine Kunst sich geholt hatte. Auch ihm ging hier das richtige Verständnis auf, und das künstlerische Auge übte sich im Anblick und Studium der zahlreichen Gärten, welche die Erscheinung des Landes fast ganz umgeschaffen hatten. Doch blieb er nicht blind für die Schwächen derselben, denn, sagt er, viele englische Parks sind im Grunde nichts als unermeßliche Wiesen und malerisch verteilte Gruppen hoher und alter Bäume,

[20] Andeutungen über Landschaftsgärtnerei. Stuttgart 1834. — Da diese erste Auflage längst vergriffen und vor allem die Pläne und Ansichten kaum noch käuflich zu haben waren, so ist es erfreulich, daß jetzt durch den Verlag von Hans Friedrich, Berlin-Carlshorst, eine Neuausgabe vorbereitet wird.



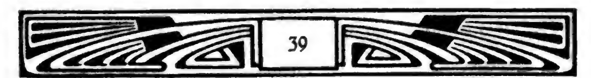
von denen diese zur Belebung der Landschaft dienen müssen, jene aber des Nutzens wegen vorhanden sind ....«

»Theoretisch stand Pückler auf dem Standpunkt der alten englischen Gärtner, aber er war zu sehr Künstler und zu gesund in seinem Urteil, um in ihre Fehler zu verfallen. Auch er spricht wohl von der Nachahmung und dem Vorbilde der Natur, und auch er nennt wohl den landschaftlichen Garten einen Mikrokosmus desselben, ein konzentriertes Bild aus dem Ganzen der landschaftlichen Natur. Aber dieses Bild ist ihm unter allen Umständen ein Kunstwerk, ein Kunstwerk der ganzen Anlage nach, wie in jeder Einzelansicht, ein Kunstwerk aus der innersten Individualität entsprungen, nach dem eigenen Gemüt, nach dem eigenen Schönheitssinn gebildet ....«

»Ein Garten im großen Stil, sagt Fürst Pückler, ist nur eine Bildergallerie, das will sagen, eine Vereinigung künstlerisch hervorgerufener Ansichten, in der man, vorwärts schreitend, Bild nach Bild zu sehen bekommt. Die Mittel zu diesen Bildern sind die der Natur, und die ästhetischen Gesichtspunkte für den Künstler sind Farbe, Form, Gruppierung, Verteilung von Licht und Schatten. Dabei sind denn die Massen von Hell und Dunkel zusammenzuhalten, Lichter wie Schatten nicht zu sehr zu zerstreuen, um nicht Unruhe im Bilde zu erhalten. Mit diesen echt künstlerischen Prinzipien sind alle Nebendinge gefallen, die Tempel und Monumente, die Ruinen und Burgen, die sentimentalen Szenerien, das Vielerlei der Stilarten in den nötigen und überflüssigen Gebäuden, und was sonst der wechselnde Geschmack des 18. Jahrhunderts in den Garten hineingebracht hatte ...« —

Auf Einzelheiten werde ich später noch hier und da zurückkommen müssen. Ich wende mich nunmehr zu Gustav Meyer (1816—1877).

Dieser schenkte uns 1859 ein »Lehrbuch der schönen Gartenkunst.« Hierin gibt er zunächst einen »historisch-ästhetischen Rückblick auf die Entwicklung der Gartenkunst in ihren einzelnen Stilarten und eine besondere Schilderung derselben.« Er gleicht



dabei mehr einem wortgetreuen Chronisten, als einem kunstdurchglühten Schilderer. Meyer bietet uns lediglich die notwendigsten Unterlagen. Wir selbst müssen sie beleben und versuchen, das Ganze uns anschaulich zu verbildlichen. Der Autor spricht nur vom Stoff, nicht vom Geist der Zeiten, in die er uns versetzen möchte. Auch im zweiten Teile des Buches, in dem er die »Grundzüge der neueren Gartenkunst« behandelt und eine »Anleitung zur Ausübung derselben« aufstellt, zeigt er sich in erster Linie als geschickter, erfahrungsreicher Techniker. Was er über die rein künstlerische Seite sagt, ist von Sckell oder Pückler zumeist schon besser ausgesprochen worden.

Um uns klar zu sein, was in der Gartenkunst von Sckell bis Meyer angestrebt wurde, müssen wir aber sehen, wie Meyer die »Grundsätze« formuliert. Ich versuche also im folgenden diese in knapper Form aus den etwas breiten Ausführungen Meyers zu extrahieren. Ohne dabei alle Einzelheiten zu glossieren, werde ich nur zu den Wesenszügen Stellung nehmen. Wer das, was ich später über die Anschauungen eines W. Lange sagen werde, aufmerksam durchliest und mit Meyers Lehren vergleicht, der wird des fundamentalen Unterschiedes wohl inne werden. Zwei Welten wird er spüren, von denen die eine die Welt des »schönen Gemütes«, die andere die des »klardenkenden Verstandes« ist. Die erste lehnen wir als unwahr ab, die zweite nehmen wir in uns auf, um sie in die Welt »künstlerischen Schauens« emporzuheben.

Hören wir jetzt aufmerksam, was Meyer uns zu sagen hat:

»Nachdem die Gartenkunst aufgehört hat bloß im Dienste des sinnlichen Bedürfnisses und des rein persönlichen Geschmackes zu stehen, nachdem sie bei Herstellung ihrer Werke die Natur zu ihrem Vorbilde genommen, und in der Anordnung allgemein giltigen ästhetischen Grundsätzen folgt, beteiligt sie sich an der allgemeinen Bestimmung der Künste: dem Menschen Nahrung für die edleren Regungen seiner Seele zu bieten, das Gemüt mit dem Schönen für das Wahre und Gute zu stimmen, und hierdurch ihm einen höheren Lebensgenuß zu bereiten.«



»Insofern sie uns in der näheren Umgebung der Wohnung durch Verwendung fremdländischer bezw. tropischer Gewächse einen Teil der Reize südlicher Natur, und in den entfernteren Teilen des Gartens, im Park oder in der freien Landschaft, die heimische Natur darstellt, entspringt das Interesse an ihren Werken teils aus der Beschaffenheit des Materiales, welches zur Verwendung kommt, teils und vorzüglich aber aus der Schönheit der Anordnung.«

»Da jedes Schöne ein um so anhaltenderes Interesse weckt, wenn es mit Nützlichkeit gepaart ist, oder seinen Ursprung in dem Nützlichen hat, so muß das Bestreben bei der Anordnung eines Gartens zunächst dahin gerichtet sein, daß er den besonderen Lebensverhältnissen und Gebrauchsanforderungen des Besitzers genüge und für den Aufenthalt im Freien Schutz, Bequemlichkeit, Behaglichkeit, Schönheit und alles dasjenige darbiete, was ihn besonders wohnlich, anziehend und unterhaltend oder nützlich macht.« . . .

»Wie die Nützlichkeit eines Werkes der Gartenkunst also überhaupt darin besteht, daß es seinem praktischen Zwecke, nämlich zur Annehmlichkeit oder zum Nutzen des Menschen zu dienen, entspreche, so besteht die Schönheit desselben in der sinnigen Auswahl des Einzelnen und der Anordnung desselben zu einem mannigfaltigen vollkommenen Ganzen.«

Halten wir einen Moment inne!

Das was Meyer einleitend über die allgemeine Bestimmung der Künste sagt, ist lediglich Phrasierung, wie sie damals in Mode war. Wir konstatieren nur, daß er die Gartenkunst erst »nachdem sie bei Herstellung ihrer Werke die Natur zu ihrem Vorbilde genommen«, als Kunst verstanden wissen will.

Er beschränkt dann nicht, wie wir es später bei Lange finden werden, die Art der Ausgestaltung der Gartenanlage im Sinne der sie umgebenden Natur, sondern gestattet die Verwendung verschiedener (z. B. auch tropischer) Motive im selben Garten, legt nur das Gewicht auf »Schönheit der Anordnung.«

Aber, fügt er sofort hinzu, das Schöne muß dem Nützlichen sich einen. –

Im weiteren Verlaufe von Betrachtungen über das »Schöne« kommt er dahin, mit Alison zu sagen: »Das große Geheimnis guter Landschaftsgärtnerei scheine demnach in sorgfältiger Bewahrung des Charakters irgend einer Szene zu bestehen, entweder, daß der Charakter ursprünglich vorhanden sei, oder darin geschaffen werde.«

»Charakter« definiert er zuvor dahin, daß einmal eine Grundstimmung das Ganze durchdringen müsse, was er »Ausdruck« nennt, daß nächstdem alles organisch, natürlich oder wahr sich entwickeln müsse, was er als »Haltung« bezeichnet. »Ausdruck und Haltung geben dem Ganzen Charakter.«

Diese an und für sich recht guten Auseinandersetzungen verquickt er leider immer wieder mit den Phrasen einer sentimentalen Ästhetik[21] von Liebe, Wohlgefallen, Zerfließen, Sehnsucht, Erstaunen, Verwunderung u. s. w. Immer wieder sucht er sich Ideale zu konstruieren, anstatt – auf Sckell fußend – sich nur an die Natur zu halten.

Es ist bemerkenswert, wie Meyer sehr wohl verstanden hat, seinen Vorgängern – den Engländern und Deutschen – das Wesentliche abzusehen. Sobald er dann sich bemüht, das Erkannte zu verarbeiten, aus den abgelauschten Einzelheiten ein imposantes Lehrgebäude zu errichten, versagt seine Kraft.

Der Leser möge folgendes mit Bedacht lesen:

»Bei den Werken natürlichen Stils, besonders bei den voll-

[21] Schriften, die er ausführlich zitiert, sind z. B. Dr. Frauenstädt, Ästhetische Fragen. Dessau 1853. Sulzer, Untersuchung über den Ursprung der angenehmen und unangenehmen Empfindungen. – Ich empfehle allen denen, die sich dafür interessieren, einmal einen Blick in diese Schriften zu werfen und dann die Seite 11 zitierte Abhandlung Bies zu lesen, damit sie den himmelweiten Abstand zwischen der geistigen Welt, darin der Künstler Meyer lebte, und dem Kunstempfinden unserer Tage erkennen lernen. Und ich brauche wohl kaum hinzuzufügen, daß das Genie zu allen Zeiten das gewesen ist, als was es Schopenhauer (siehe Seite 7) charakterisiert.



kommneren dieser Gattung, den Parks und Parkanlagen, ist außerdem, da sie ihrem Ideale gemäß die freie schöne Natur oder ‚eine Natur im kleinen‘ als anmutige glückliche Umgebung des Wohnsitzes darzustellen haben, — und weil die Schönheit der Natur überhaupt und der einzelnen Naturobjekte insbesondere vor allem in der Natürlichkeit und Ursprünglichkeit ihres Wesens beruht —, auf größte Natürlichkeit und scheinbare Ursprünglichkeit und somit auf natürliche Gesetzmäßigkeit in der Anordnung Rücksicht zu nehmen, und man glaube daher ja nicht, es bestehe hier nur die Vorschrift, einfach die Regelmäßigkeit zu vermeiden, um Natürlichkeit der Anordnung zu erreichen.«

»Es wird eine Schöpfung der Art erst dann ein schönes Ganzes und eine Natur im kleinen bilden, wenn in der Anordnung des Grund und Bodens, des Wassers, der Rasenflächen, der Gehölzmassen u. s. w. die Ursachen und Gesetze, wonach die Natur im großen sowohl wie im kleinen die Erdoberfläche formt und die Vegetation abgrenzt, augenfällig und in hohem Maße darin verwirklicht erscheinen, auch alles, was außerhalb des Bezirkes liegt, durch die Anordnung im Inneren in ein abhängiges, scheinbar von denselben Ursachen und Gesetzen beherrschtes Verhältnis gebracht wird und die Anlage wirklich als gesetzgebender Mittelpunkt erscheint.«

Meyer sagt — oder will, wenn ich ihn recht verstehe, durchaus richtig sagen, was Lange später mit viel bewußterer Klarheit ausführt — daß die landschaftliche Anlage gleichsam ein Zentrum schöpferischer Naturtätigkeit repräsentieren müsse. Ihre Einzelheiten müßten unter sich und das Ganze in gleicher Weise zur Umgebung so intim abgestimmt sein, daß sie sich gegenseitig steigern.

Wenn aber Meyer wirklich aus sich selbst heraus erkannt hätte, wenn er in glücklichen Stunden selbst der Natur es abgelauscht hätte, wie man all ihre lebendigen, reizvoll verstreuten Wesenszüge in einer bewußt geschaffenen Anlage in Erscheinung treten lassen kann, wie konnte dann all seine Kunst auf das hinauslaufen, was er in seinen besten Anlagen zeigt!



Ich komme auf diese noch zurück.

Je mehr wir uns in die Einzelheiten seiner »Lehren« vertiefen, desto mehr empfinden wir, wie durch Verallgemeinerungen bestimmter Fälle schematische Vorschriften werden. Der anfängliche Künstler Meyer nimmt immer mehr die Züge eines pedantischen Bureaukraten an. Oft weiß man kaum, welches sein wahres Antlitz ist.

Als einen seiner wichtigsten Lehrsätze stellt er den auf, daß die ganze Anlage sich im großen und einzelnen gesetzmäßig oder wahr, d. h. »naturgetreu« nur entwickeln könne, »wenn wir uns für die allgemeine Formgebung oder Gruppierung eine natürliche Ursache, das Wasser, denken und dies in der Anordnung des Ganzen zum Ausdruck bringen.« So soll z. B. »bei der Form der Rasenbahnen im allgemeinen das Formensystem eines Gewässers eingehalten werden.«

Gerade diese Lehre vom Wasser als in jedem Falle anzunehmender Grundursache für die Formengebung der Landschaft hat die lächerlichsten Konsequenzen gezeitigt. Sie vor allem hat bewirkt, daß Meyers und seiner Schüler Anlagen eintönig, schematisch wurden.

Ferner muß hervorgehoben werden, wie sehr Meyer die Hauptgrundsätze der Malerei auch für die Gartengestaltung anerkannt wissen will. Und zwar die Regeln einer akademischen Landschaftsmalerei. Man vergleiche in seinem Lehrbuche den Abschnitt b, S. 98. »Allgemeine Grundsätze für die Anordnung unregelmäßiger Abschnitte von einem Hauptstandpunkte aus.«

Es wäre zwecklos für das, was ich hier beabsichtige, mich in breitere Details zu verlieren. Dies und jenes kommt sowieso noch zur Sprache. Fürs erste interessiert uns nur die grundsätzliche Betrachtungsweise Meyers. Diese lehrt, daß er wohl vieles im Prinzip richtig erkannte, aber nicht genügend selbständiger Künstler war, um die großen Züge erfolgreich durchzuführen.

Dennoch. Meyers Lehrbuch ist und bleibt für uns ein wichtiges historisches Dokument. Wenn aber seine nur allzu zahl-



reichen Schüler, z. B. C. Hampel, ihn von den deutschen Gartenkünstlern »den genialsten und bedeutendsten« nennen, wenn sie mit Emphase von seinem »vollen Aufgehen in die heimische Natur« sprechen und schließlich im Tone treuherziger Anhänglichkeit ausrufen, daß über seinen Werken ein Zauber liege, der sie anziehe und mächtig auf ihr Empfinden wirke, so weiß ich wahrlich nicht, wer mehr zu bemitleiden: der »Meister«, der solche Anbeter hat, oder der Schüler, dem jeder Maßstab für die Beurteilung der künstlerischen Leistungen des von ihm sonst wohl mit Recht hochverehrten Lehrers mangelt. Auch M. Bertram, der Bearbeiter der vierten, vor zwei Jahren erschienenen Auflage von Meyers Lehrbuch, worin er den der Technik gewidmeten Teil durch die in den letzten Jahrzehnten gesammelten Erfahrungen bereichert hat, zeigt sich in seinen Kunstanschauungen ganz und gar von Meyer abhängig. Sagt er doch im Vorwort selbst: ... »Zu einer, wenn auch nur unwesentlichen Umgestaltung des noch heute auf dem Gebiete der bildenden Gartenkunst einzig dastehenden Werkes konnte der Verfasser nicht raten; er und Viele mit ihm erkennen Meyers Lehrbuch noch jetzt für so unübertroffen an, wie damals, als sie vor einem Menschenalter zu den Füßen jenes großen Meisters saßen, seinen Lehren lauschend und sich daran bildend.«

Und der Sprit, den Meyers Schüler aus seinem Kunstgebräu abziehen, wird auf den meisten deutschen Gärtnerlehranstalten den Schülern als Geist unserer Gartenkunst verzapft! — Glücklicherweise beginnen jetzt auch einflußreiche Fachleute gegen die »Meyerei« Front zu machen. — —

Wenige Landschaftsgärtner von heute haben eine Ahnung davon, was Intuition bedeutet. Sie tragen immer ein für alle Fälle passendes Rezept in der Tasche. Wenn sie einer neuen Aufgabe gegenüberstehen, so sind doch für sie die altbewährten Maximen das wichtigste, nicht die neuen Forderungen, die ihnen entgegentreten. Wie sehr Meyer von einem idealen Schema beherrscht wurde, in dem leider nicht »ein volles Aufgehen in die heimische Natur« zum Ausdruck kommt, beweisen gerade seine



(nach C. Hampel) besten Anlagen: der Marlygarten in Potsdam, der Humboldt- und Friedrichshain, sowie der (von Mächtig ganz im Geiste des Schöpfers ausgeführte) Treptower Park in Berlin. Als schönstes Juwel in der Krone Meyers wird zumeist der Marlygarten genannt. C. Hampel gibt in seiner »Deutschen Gartenkunst« folgende Schilderung wieder, die 1866 in der Wochenschrift des Vereines zur Beförderung des Gartenbaues in Preußen publiziert wurde. Es heißt da: »Der Marlygarten selbst, der sich vor dem Vorhofe mit dem Christus als Friedensfürsten ausbreitet, hat zwar nur zwanzig Morgen Areal, bietet aber reiche Mannigfaltigkeit und viele Schönheiten dar, wie man wohl kaum sonst auf einem so engen Raume finden mag. Dem Hofgärtner Meyer wurde die Ausführung übertragen. Der Point de vue ist der erhöhte Vorhof. Von hier aus zieht sich ein etwas bewegter Rasengrund, der stets, wie überhaupt das Ganze, auf das Sauberste gehalten wird, bis an das entgegengesetzte Ende, wo von Sanssouci aus der Eingang ist. Die Konturen des Waldsaumes auf beiden Seiten, die vorgeschobenen Bosketts und die dadurch bedingten Unterbrechungen, die angebrachten Blumenpartien und Blattpflanzengruppen sind meisterhaft und lassen kaum noch etwas zu wünschen übrig. Auch der Baumschlag ist durchaus gelungen.«

»Ein Hauptweg führt mitten durch die waldartigen Anpflanzungen auf beiden langen Seiten. Bald umgibt feineres Gebüsch, aus dem Blumen teilweise einen angenehmen Duft verbreiten, den Wanderer, bald ist der Wald aus gewöhnlicherem Gehölz zusammengesetzt und dichter bepflanzt, bald kommt nach innen des Gartens eine offene Stelle und gegenüber präsentiert sich eine mit besonderer Sorgfalt gepflanzte Gruppe oder ein Blumenparterre. An einzelnen passenden Stellen sind auch Kunstgegenstände, besonders Statuen, aus dem schönsten karrarischen Marmor angefertigt, aufgestellt und tragen zur Vermehrung der abgeschlossenen Bilder bei. In der Tat reizend ist aber eine durch Walddickicht geführte Talschlucht, freilich en miniature, wo Alpenpflanzen aus dem bayerischen Hochlande freudig wachsen. Es ist

eben ein Gärtchen in vollkommener pittoresker Szenerie, wie es naturwahr und naturtreu kaum je anders geschaffen worden ist.«

Ich habe diese Zeilen hier wiedergegeben, weil ich nicht den Eindruck erwecken will, als ob ich Meyer an und für sich bekämpfe. Seine oben genannten Anlagen sind mir aus eigener Anschauung wohlbekannt. Als ich sie zuerst kennen lernte, war ich durchaus noch kein Gegner seiner Lehren. Ich strebte noch redlich danach, eine selbständige Anschauung zu gewinnen und vertiefte mich mit Eifer und Liebe in seine Anlagen und sein Buch. Je mehr sich aber meine Anschauungen über Kunst festigten, je tiefer sich mir die Weiten des Genies erschlossen, desto klarer lernte ich erkennen, wie weit außerhalb der Sphäre lebendigen Kunstschaffens die Werke Meyers liegen. Es geht mir bei ihrer genaueren Betrachtung umgekehrt, wie bei jedem großen Kunstwerke. Ein solches werde ich mit der Zeit immer lieber gewinnen. Meyers Bilder verblassen bald. Als ich den Humboldthain oder den Treptower Park zum ersten Male sah, imponierte mir die anscheinende Großzügigkeit in der Behandlung der Gehölzgruppen und Wiesenflächen und der tadellose Schwung in der Führung der Wegelinien. Über dem ganzen schien eine machtvolle Ruhe zu liegen, die ein reiches inneres Leben barg.

Nie aber gelang es mir, dieses Leben für mich zu wecken. Ich mochte den Park im Morgentau, im Flimmer des sonnenheißen Mittags oder im webenden Dämmer des Abends betreten, er blieb mir immer leblos und kalt. Das geistreich konstruierte Schema eines klugen Kopfes, nicht das aus verzücktem Schauen geborene Symbol einer Künstlerseele.

Immer und ewig: die selbe Ursache — die gleiche Wirkung. Auf die Dauer wurde die Geschichte furchtbar langweilig. Die bereits oben in der Schilderung erwähnten Blicke über weite Rasenflächen, die beiderseits von Gehölzen eingefaßt werden und mit einem point de vue abschließen, sind für Meyer mit seiner Wasserformidee typisch. Man beachte: Rasen-, nicht Wiesenflächen! Sind bei einer solchen Sicht die Gehölzgruppen nicht durch Kon-



traste in Wuchs, Blattfärbung u. s. w. belebt und ihre Konturen nicht wirksam gegliedert, so macht das Ganze einen monotonen Eindruck. Die Gehölze bilden gegen die weite einfarbene Rasenfläche kein genügendes Gegengewicht, die Perspektive wird verflacht. Hätten wir statt des Parkrasens blumenbelebten Wiesengrund, so wäre das Bild unendlich reizvoller.

Aber auch die zitierte Talschlucht en miniature im Marlygarten konnte mich nicht überzeugen, daß Meyer »ein mit seltenen Geistesgaben für die Gartenkunst ausgerüsteter Mann« war. Ich weiß noch, als wäre es gestern gewesen, wie ich die Hauptsicht im Marlygarten quer durchschritten und ganz unverhofft vor dieser pittoresken Szenerie stand. Mit einem Male wurde mir der Kern der Meyerschen Schönheitslehre verständlich und ich erkannte, daß ich diesen Teil seines Werkes nicht ungerechterweise von Anbeginn an verurteilt hatte. Wenn man mit so billigen Mitteln den Künstlerruhm erwerben kann, dann lohnt es wahrlich nicht, darnach zu streben.

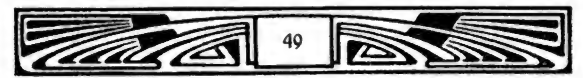
Deshalb muß ich hier energisch Front machen gegen alle, die da immer wieder Meyer und Meyer rufen und glauben, allen Fortschritt der Gartenkunst aus Meyers Schaffen ableiten zu können. Blinde Toren! Wären nicht Meyers bereits genannte Schüler und ihre zahlreichen Gesinnungsgenossen im Verein deutscher Gartenkünstler infolge ihrer sozialen Stellung von großen Einfluß auf die heranwachsende Generation, so würde ich ihrethalben keine Zeile verlieren. Es handelt sich aber darum, denen, die im Werden sind, die Augen zu öffnen über die künstlerische Seichtheit der »Meyerei«. Es handelt sich darum, die Wenigen im Widerstand zu stärken, die sich von solch falschen Überlieferungen freigemacht haben, die allein fähig sind, der Gartengestaltung neues Leben zuzuführen. Und neue Anregungen hat die Gartenkunst bis heute fast nur von außerhalb stehenden Künstlern erhalten. Kent war Maler, Pückler sicherlich kein Fachmann im Sinne unserer heutigen Gartenkünstler von Beruf. Cordes, mit dessen Werken im Ohlsdorfer Friedhof ich mich noch beschäftigen werde, ist wohl in erster Linie Architekt.



Meyers Einfluß beherrschte und beherrscht noch vorwiegend Nord- und Mitteldeutschland. Im Süden und Westen haben einige Talente durch ihre Eigenart das große Einerlei der Gartengestaltung ein klein wenig zu beleben verstanden. Die Geschichte der Gartenkunst der letzten 40 Jahre zu schreiben, wäre eine zwar schwierige, aber dankenswerte Aufgabe. Ich glaube sicherlich, daß das hier so schroff klingende Urteil sich wesentlich mildern ließe, wenn man eine viel größere Zahl der in diesem Zeitraum geschaffenen Gartenanlagen überschauen und ihre Entstehung verfolgen kann. Sollte es nicht eine Anzahl verborgener Kleinode geben, die uns verraten, daß hier und da doch tüchtige Talente wirkten, während wir in den Strahlen der allgemeinen Bewunderung fast nur Scheingrößen sich sonnen sehen! Deutschland ist zu allen Zeiten reich an tüchtigen Künstlern gewesen, die still für sich lebten, weitab von der Heerstraße, die die Kunstkrämer ziehen.

So wenig ich mich in Einzelheiten hier verlieren kann und will, da nur die wichtigsten Momente der Geschichte der Gartengestaltung erörtert werden sollen, so darf ich doch die Tätigkeit eines Heinr. Siesmayer nicht ganz mit Stillschweigen übergehen. War es doch vor allem er, der den Palmengarten in Frankfurt a/M. erstehen ließ. Diese noch heute vielbewunderte und von jedem gern besuchte Anlage wurde 1870 eröffnet und bildet einen Markstein in der Geschichte der öffentlichen Anlagen, in denen das Wesen der heutigen Gartengestaltung am schärfsten zum Ausdruck kommt. Als Künstler ist Siesmeyer über Sckell und Pückler, denen wir von vielgenannten Landschaftsgärtnern noch Pet. Jos. Lenné (1789—1866) als gleichwertigen Zeitgenossen[22] hinzufügen

[22] Ich verweise auch noch auf eine hochinteressante Abhandlung in der »Gartenkunst« 1901, S. 213 und 229, und 1902, S. 1, 21, 41, 61, 84 u. s. w., betitelt: die königlichen Gärten Oberbayerns in kunstgeschichtlicher und kritischer Beleuchtung von W. Zimmermann, herausgegeben von J. Trip und H. Schall. — Die Artikelfolge ist inzwischen bei Gebr. Borntraeger, Berlin, als I. Band eines Sammelwerkes »Deutsche Gärten in Wort und Bild« erschienen. — Auf das Werk selbst hier einzugehen, muß ich mir schon deshalb versagen, weil ich die meisten geschilderten Anlagen nicht gesehen habe und somit mir z. B. über die Bedeutung v. Effners und anderer hier erwähnter Gartenkünstler kein selbständiges Urteil bilden konnte.



können, nicht hinausgelangt. Seinen Schülern scheint es ähnlich zu gehen, wie denen von Meyer, sie ahmen nach.

Alle diese Männer haben die Gartenkunst allzu sehr vom Standpunkt der Landschaftsmaler vom Schlage eines S. Geßner[23] betrieben. Und da die Schüler ganz durch die Brille der Meister sehen, so begreifen wir es, daß sie die Vorwürfe, die ihnen ein J. v. Falke, Schultze-Naumburg, Lichtwark und andere machen, nicht verstehen. Wir begreifen auch, daß sie den Ausführungen eines W. Lange ziemlich ohne Verständnis folgen. Würden Meyers Schüler und die Scharen der ihnen Gleichgesinnten die heutige, insbesondere durch die Sezessionen vertretene Landschaftsmalerei künstlerisch erfassen können, so wäre es undenkbar, daß sie den Schwächen des Künstlers Meyer gegenüber so blind blieben. Aus den Bildern eines Karl Rottmann, J. W. Schirmer und ähnlicher Landschaftsmaler, deren akademische Kunstauffassung Anfang und Mitte vorigen Jahrhunderts für die Allgemeinheit nur allzu sehr die maßgebende war, läßt sich ein richtiges Ver-

[23] Ich kann mir nicht versagen, das, was Corn. Gurlitt in seinem Buche: »Die deutsche Kunst des 19. Jahrhunderts« über den Typus Geßner (1730—1788) sagt, kurz wiederzugeben. Der Passus lautet: »Salomon Geßner, dessen arkadische Idyllen die Welt entzückten, der sich in ihnen als einen dichterischen Maler von besonderer Feinheit offenbart hatte, fühlte in sich den Beruf, seine Verse in Bilder umzusetzen. Er malte nach der Natur, empfand aber bald, daß ihm die Manier noch abgehe, die den Gegenständen der Natur ihren wahren Charakter beibehält. Das heißt, er machte die Erfahrung, die keinem Zeichner erspart bleibt, daß das Darstellen der Wahrheit nicht vom guten Willen abhängt, sondern daß im Übertragen der körperlichen und farbigen Natur auf das Blatt eine Tätigkeit liegt, welche die volle Wahrheit ausschließt, dagegen vom Künstler ein tiefes geistiges Verarbeiten des Geschehenen nach seiner sinnlichen Wirkung fordert, damit eben der Eindruck der dem Bilde tatsächlich fehlenden Wahrheit geschaffen werde. Und daß dies Verarbeiten die große geistige Tat des Künstlers, die eigentliche Kunst sei. Geßner aber meinte, dies sei nur das Handwerk, das man den großen Meistern absehen müsse, die Manier; daher lernte er fleißig an den Werken der besten Künstler, die er erreichen konnte, und gelangte so zur gewünschten ausdrückenden Manier ohne viel geistige Anstrengung. Als die Tat, die der echte Künstler zu leisten habe, stand ihm dann nur noch die Verknüpfung des sichtbar Gemachten mit den zu erratenden vielbedeutenden Gedanken vor Augen, dessen Erfüllung mit dichterischem Schwung, frommen Empfindungen, gebildeten Erwägungen.«

ſtändnis für künſtleriſche Naturbetrachtung nicht gewinnen. Dagegen darf der Gartenkünſtler getroſt bei einem Graf Kalckreuth oder v. Gleichen-Rußwurm in die Schule gehen. Freilich nur, um »ſehen zu lernen.« Zur Selbſtändigkeit gegenüber allen Kunſtrichtungen und zur Fähigkeit, die Natur mit eigenen Augen zu ſehen, muß er ſich unter allen Umſtänden durchringen. Sonſt iſt er niemals Künſtler!

Die deutſche Gartengeſtaltung der letzten Jahrzehnte im Spiegel der Literatur.

Nach dem Tode G. Meyers ſehen wir, wie die Landſchaftsgärtner ſeine »Lehren« gierig aufgreifen und buchſtabengetreu befolgen. Wir ſehen, wie Trip in ſeinem ſpäter zitierten Vortrage ſagt, »daß der Verein deutſcher Gartenkünſtler es als ein Hauptziel ſeiner Beſtrebungen bezeichnet, die Gartenkunſt nach dem Vorbilde Lenné-Meyers zu pflegen.« Und ſo gerät denn die große Mehrzahl der »Fachleute« in das Fahrwaſſer der Schablone, von der ſie heute ſich noch nicht befreien können. Die Landſchaftsgärtnerei verläuft ſich, wie im großen Ganzen auch die Architektur, in eine Sackgaſſe. Ebenſo war es der Malerei viel früher gegangen. Aber in dieſer keimte, ſeit Menzel (geboren 1815) und Böcklin (geboren 1827) hervorgetreten waren, bereits die Moderne. Und in Deutſchland beginnt — nach Gurlitt — mit dem Jahre 1887 etwa in der Kritik »die Abſage gegen die alte Kunſt, treten junge Kräfte hervor, die immer ſtürmiſcher dem Neuen zudrängen.«

In der Gartenkunſt ſpüren wir um dieſe Zeit blutwenig davon. Aber die erſten ſchwachen Anzeichen moderner Anſchauungsweiſe machen ſich doch bemerkbar. Ich ſehe ſie in den Werken zweier Männer, deren Wirken deshalb zunächſt beſprochen werden ſoll.



in der Friedhofsanlage von W. Cordes in Ohlsdorf bei Hamburg und im Viktoriaparke von H. Mächtig in Berlin.[24]

Der Friedhof in Ohlsdorf entstand in der Hauptsache in den Jahren 1880—1892. Erweitert wurde er wiederum im Jahre 1896. Er stellt die älteste und größte landschaftliche Friedhofsanlage auf dem Kontinent dar und gehört zu den besten öffentlichen Anlagen überhaupt, die bis heute in Deutschland geschaffen wurden.

Bereits früher[25] sprach ich es im »Kunstwart« aus, daß Direktor Cordes ein Architekt, aber freilich ein solcher sei, der mit der Gartenkunst auf sehr vertrautem Fuße lebe. Seine persönliche Eigenart kommt nicht nur in den vorhandenen Bauwerken und anderen architektonischen Einzelheiten, sondern auch in der Behandlung des Pflanzenmateriales, in der Gestaltung des Terrains zum Ausdruck. Ich bin gewiß kein unbedingter Bewunderer von Cordes Werk, aber ich habe bei meinen wiederholten Besuchen stets die angenehme Empfindung gehabt, daß hier in Ohlsdorf mit ebenso feinem künstlerischen Verständnis, wie sicherem Zweckbewußtsein gearbeitet wird. Eine solche Anlage stellt bestimmte Bedingungen. Welche, davon sei später die Rede. Und diesen Zweckbedingungen ist Cordes vor allem gerecht geworden. Allein er hat sich auch mit schönem Erfolg bemüht, die Aufgabe des schaffenden Künstlers zu lösen, wie er sie auffaßt,[26] nämlich: »mit dem Material der Natur die Einheit in der Natur wieder herzustellen, die zerstört worden ist durch das gewaltsame Eingreifen

[24] Vielleicht haben auch an anderen Orten schon damals tüchtige Landschaftsgärtner gearbeitet, die das Nahen der neuen Zeit spürten; ich kann jedoch nur von Tatsachen reden, die ich aus eigener Anschauung kenne. Im Laufe der letzten Jahre bin ich fast in alle Gebiete Deutschlands, den Osten ausgenommen, gekommen, ich muß jedoch gestehen, daß ich bei Neuanlagen nur in den beiden genannten das Walten von Talenten erkannte, die über das künstlerische Niveau Meyers hinausgelangt waren. Habe ich dabei »wirkliche Kunstwerke anderer Landschaftsgärtner« außer acht gelassen, so werde ich Hinweise aus dem Leserkreise mit Freude begrüßen und mich beeilen, das, was ich noch nicht sah, kennen zu lernen. Das aufmerksame Studium der Tagesliteratur hat mich eines besseren bis heute nicht belehrt.

[25] Vergl. den Artikel: Großstädtische Friedhöfe, Band XV, S. 372 (1902).

[26] Zum Teil zitiert aus dem weiter unten erwähnten Werke von H. Pietzner.



der Zweckmäßigkeitsbauten.« Er hat ehrlich danach gestrebt: »Das, was die Geometrie geteilt und zerschnitten, durch die Kunst wieder zu einen.« Und in diesem Streben hat er wahrlich keinen »sogenannten Park, in dem man beerdigt, so gut es geht,« sondern in der Tat eine »wirklich konstruktive, moderne Friedhofsanlage« geschaffen.

Das erkenne ich offen und gern an.

Aber die guten Seiten der Anlage, das kostbare Pflanzenmaterial, das im milden Seeklima Ohlsdorfs förmlich wuchert, und vor allem die hervorragende Gestaltung einiger Einzelgräber machen mein Auge doch nicht blind für künstlerische Schwächen landschaftlicher Momente. Denn in ihnen schimmert noch ein gut Teil Schema durch. Die Wasserpartien und die sich an sie anschließenden, mehr oder weniger bewegten Geländeanlagen sind kaum besser als Hunderte ähnlicher Partien aus den Parks der Mitte des vorigen Jahrhunderts, von denen wir unmöglich behaupten können, daß sie einen »natürlichen« Stil zeigen. In Ohlsdorf gibt es zwar in den rein landschaftlichen Teilen Punkte, an denen, namentlich zur Zeit der großen Blütenfülle der Gehölze, die Einzelschönheit der Pflanzungen so stark wirkt, daß man die gekünstelte Art der Gruppierung darüber vergißt. Das ist um so begreiflicher, als wir in den meisten öffentlichen Anlagen durch besondere Schönheit des Pflanzwerkes nicht eben verwöhnt werden. Aber an der Tatsache, vor »Gekünsteltem« zu stehen, ändert es nichts. Auch in Ohlsdorf zeigt die landschaftliche Gartengestaltung in ihren Grundzügen keine wesentliche Besserung gegenüber dem bisher Geleisteten.

In vielen, oft kleinen Einzelheiten — zumal in Verwendung schönblühender Stauden — deutet Cordes an, wie wir vorgehen müssen. Doch überall gibt er nur Andeutungen, scheint noch nicht durchgedrungen zu ganz individuellem Aufgehen in die Natur. Der Denker überwiegt in ihm, möchte ich sagen, noch den Künstler.—

Da ist denn Mächtig bei der Anlage des Viktoriaparkes in Berlin schon selbstschöpferischer zu Werke gegangen. Er hat den



Weg betreten, den — wir hoffen es — die wirklichen Gartenkünstler unserer Zeit bald alle gehen müssen. Den Weg, der zum künstlerischen Verständnis der Landschaftscharaktere leitet.

Wohl hat die Fachkritik das Werk gelobt. Aber sie tat es mehr pflichtgemäß, übergoß es nicht mit Lobeshymnen, wie den Friedhof zu Ohlsdorf. Dieser an und für sich geringfügige Umstand wirft immerhin ein bezeichnendes Schlaglicht auf die Auffassung der Fachleute. Mächtig lebt, obwohl er als G. Meyers Nachfolger an der Spitze der Berliner Gartenverwaltung steht, still und zurückgezogen. Er meidet das etwas gar geräuschvolle Treiben des Vereines deutscher Gartenkünstler, dessen Lärm besonders in Berlin wiederhallt. Mächtig ist nicht der Mann des hohlen Pathos, wie es manche von denen, die an der Spitze dieses Vereines stehen, lieben. Er geht auf in dem, was er schafft. Einer, der ihm während der Jahre 1888—97, als der Viktoriapark entstand, ein Mitarbeiter war, hat mir oft erzählt, wie Direktor Mächtig vom frühen Morgen bis zum späten Abend zwischen den Arbeitern weilte, und jede Kleinigkeit scharf überwachte. Aber auch nur so ist es erklärlich, daß die wundervolle Gesteinsanlage in solcher Einheitlichkeit und künstlerischer Wahrheit erstehen konnte, wie wir sie heute sehen. Ich habe die Anlage in der »Gartenwelt«[27] an der Hand eines Grundplanes und zahlreicher Photos eingehend geschildert. Und ich sage noch heute: Wenn erst aus allen Anlagen das gleiche innige Verständnis für die Natur sprechen wird, dann, glaube ich, schreiten die deutschen Landschaftsgärtner auf dem richtigen Wege, der zur modernen deutschen Gartenanlage führt. Für die künstlerische Durchbildung des »landschaftlichen« Stiles bietet der Viktoriapark sehr viel Hinweise.

Freilich dürfen wir nicht vergessen, daß Mächtig ein Schüler Meyers war, daß er diesen seinen als Mensch gewiß trefflichen Lehrer hoch verehrte. Diese Liebe zum Lehrer hat, scheint es mir, sein Können beengt. So sehr er als Künstler Meyer überlegen

[27] Vergl. den Artikel: Aus dem Viktoriaparke zu Berlin. Jahrg. V, S. 278ff., 1901.



ist, kann er sich doch nicht von dessen Banne los machen. Wo Mächtig, wie bei der Gesteinsanlage im Viktoriaparke, kein Vorbild Meyers kennt, sondern nur dem folgt, was er selbst in der Natur gesehen, wo er sich also ganz frei gibt, da leistet er Vorzügliches. Doch sowie er nur mit Wegen, Rasenflächen und Gehölzgruppen arbeitet, da trüben Meyers Lehren seinen klaren Blick und sein Tun wird – Schema. Dieser Zwiespalt in Mächtigs Schaffen tritt im Viktoriaparke in auffälliger Weise in Erscheinung. – –

In unserem Bestreben, den Geist der letzten Jahrzehnte der Gartengestaltung im Wirken der bedeutendsten oder der vielgenanntesten Personen zu charakterisieren, wenden wir uns jetzt vom schaffenden Künstler zu einem Kunstkritiker: J. v. Falke. Wir kennen ihn bereits und zitierten Vieles aus seinem in gar mancher Hinsicht ausgezeichnetem Werke.

Unter den Landschaftsgärtnern von heute hat er sich mit diesem eigentlich wenig Freunde erworben. Das ist begreiflich, da für ihn der architektonische Stil den Höhepunkt bildet; es ist andererseits auch ein gutes Zeichen für das Buch.

Wie tief der Autor sich in seinen Stoff eingearbeitet hat, zeigten uns bereits die Zitate, so kurz sie waren. Der historische Teil der Gartenkunst wenigstens ist bisher nirgends besser dargestellt worden. Aber auch sonst sagt v. Falke manches Treffende, das wir bei Behandlung bestimmter Fragen heranziehen werden. Er bespricht z. B. eingehend einige Wiener Anlagen, die ich aus eigener Anschauung sehr genau kenne. Gerade sie werden mir noch Anlaß zu längeren Auseinandersetzungen bieten. Und aus diesem Grunde kann ich mir jetzt ein näheres Eingehen sparen. Sein Hauptverdienst ist, in seinem Buche von künstlerischer Wärme durchströmte Schilderungen geboten zu haben, die gar manches in neuem Lichte zeigen und uns viele Anregungen geben.

Uns – soll heißen den Kunstliebhabern. Denn in Fachkreisen wird ja v. Falke viel zu wenig gelesen. Dort liebt man andere. C. Hampel z. B. ist einer derjenigen Autoren, die sich in den



Kreisen der Landschaftsgärtner einen Namen gemacht haben. Er gehört ferner — ich betonte es schon mehrmals — zu denen, mit denen wir uns hier offen auseinandersetzen müssen. Seine erste Schrift, die hier besprochen werden soll, trägt den Titel: Hundert kleine Gärten.

Sehen wir zunächst nach, was der Autor mit dieser Schrift für Zwecke verfolgt und nehmen wir dann Stellung zu dem, was er und wie er es bietet. Hampel drückt seine Absichten im Vorwort nur allgemein aus. »Die ‚hundert kleinen Gärten' sind teils regelmäßig, teils unregelmäßig gehalten, oder es findet sich beides miteinander vereinigt.« . . . »Bestimmend für die Einrichtung eines Gartens ist das Terrain und nicht weniger die Wünsche, welche der Gartenbesitzer stellt, sowie die von diesem aufzuwendenden Mittel« . . . »Je nach der Größe des Terrains wird auch die Disposition sein« . . . »Da in allen Gärten von dem Umfange, wie ihn die Beispiele zeigen, großartig landschaftlich wirkende Szenen sich nicht schaffen und durchführen lassen, hat man auf die sorgfältig durchdachte Ausführung kleinerer, dabei doch packender Szenen besonders Bedacht zu nehmen . . .« »Eine ganz besondere Berücksichtigung haben . . . die schönblühenden Gehölze . . . gefunden« . . . »In den Beispielen wird auch gezeigt, wie die Hineinziehung von Obstbäumen in den Ziergarten sich machen läßt« . . . u. s. w., u. s. w. »Von diesen Gesichtspunkten« wird Hampel geleitet. Daraus können wir auf das, was er bietet, bestimmte Schlüsse nicht ziehen, müssen also den Text selber um Rat fragen.

Beim ersten Hausgarten ist der Text folgender: »Mit einer Breite von 21,40 m verbindet der Garten 33,20 m Tiefe und hat abzüglich des hervortretenden Teiles vom Wohnhause mit der in den Garten hinabführenden Treppe 698,25 qm Flächeninhalt.«

»Die Einteilung ist eine unregelmäßige. In der Verlängerung des Weges, welcher rechts zwischen Wohnhaus und Nachbargrundstück liegt, zieht sich bis in die Tiefe des Gartens ein pergolaartig abgedeckter Laubengang hin, am Ende in eine ebensolche Laube endigend. Bekleidet ist dieser Gang mit Aristolochia



Sipho. Die gegenüberliegende Seite ist gegen den Nachbar mit Strauchgehölz dicht besetzt und ebenso die Grenze gegenüber dem Wohnhause. Die Gruppenpflanzungen sind sämtlich mit schön=blühenden, nicht zu hoch werdenden Sträuchern besetzt, weil der geringe Umfang des Gartens nur solche zuläßt. Einige Obstbäume finden sich im Umfange angepflanzt, womit dem Wunsche des Be=sitzers Rechnung getragen ist. Sonst finden sich angepflanzt:« Es folgen die Namen der Gehölze, die für uns jetzt belanglos sind.

Dieser nur das allernotdürftigste hervorhebenden Erläuterung stellt der Autor das saubere Plänchen zur Seite. Es zeigt uns (natürlich nur im Grundriß) einen einfachen »Bretzelweg«, wobei ich das Wort zunächst ohne jeden bösen Beigeschmack nur eben zur treffenden Bezeichnung der Wegeführung anwende. Das übrige, was wir sehen, sind Andeutungen (in der bekannten Gruppentechnik) wo die (zum Teil analog der Liste bezifferten) Gehölze stehen, wo (in der Achse des Hauses) das eine – sage und schreibe eine – Blumenbeet liegen soll und schließlich das Gitterwerk der Pergola und Laube.

Das ist alles, was der Verfasser, bei je einem der 100 Gärten zu geben für nötig hält.

Nun gut! Überlegen wir uns mal, was wir damit anfangen können und worin wohl der Wert solcher Darbietungen liegen mag.

Das wichtigste Faktum, welches wir feststellen müssen, ist die Tatsache, daß alle diese Pläne »Idealgebilde« sind. Ich finde wenigstens nirgends einen Hinweis, daß auch nur eines dieser Planmodelle irgendwo erprobt oder gar etwas Altbestehendes als Muster übernommen worden sei. Schön! Rechnen wir also mit »Phantasiegebilden.« Eine »Künstlerphantasie« vermag viel. Allein uns deucht, ein Künstler gestaltet, er stellt uns etwas Anschauliches, Lebendiges, Organisches vors Auge. Er bietet uns nicht nur den Rahmen, sondern das Bild selbst.

Wie sieht denn eigentlich Hampels Garten No. 1 aus? Wir kennen wohl seinen Umfang, die Breite seiner Wege, wir wissen, daß rechts und links ein Nachbargrundstück liegt. Aber wir wissen



nicht: welcher Art die Umgebung ist — wie das Wohnhaus gestaltet ist — ob der Garten an seiner Süd-, Ost-, Nord- oder Westseite liegt (oder sind etwa alle Pläne nach Norden orientiert?) — wir wissen nicht: wer den Garten bewohnt — wir wissen vor allem nicht: wie die Anlage im Raume wirkt, kurz, wir können uns nach den Unterlagen, die gegeben sind, kein richtiges Bild von der Anlage machen, wie sie dem Verfasser vorgeschwebt hat. Wir müssen, wollen wir uns dabei überhaupt etwas vorstellen, unsere eigene Phantasie zu Hilfe nehmen. Aber um uns selbst einen Garten von dieser Größe und mit solchem Bretzelwege vorstellen zu können, dazu, meine ich, braucht es keiner besonderen Anregung.

Ja, wenn Hampel uns als Künstler einen Garten vorgestaltete, wenn er uns das Werden einer solchen Anlage anschaulich machte, wenn er uns überzeugend vorführte, warum er diesen Garten gerade so werden ließ — dann könnten wir viel, viel lernen, ganz gleich, ob wir die Lösung in jedem Falle für richtig halten oder nicht.

Aber 100 solche Idealschemen zu bieten — das ist denn doch ohne jeden Nutzen. Kein selbständig Denkender kann damit etwas anfangen. Nur alle diejenigen, die die Landschaftsgärtnerei einem Handwerk gleich herunterhaspeln, die greifen gierig nach solchen Vorlagen. Solche Leute, die ganz und gar kein Verständnis für das Wesen des Gartens haben, die da meinen, sie »legen einen Garten an«, wenn sie einem Stück Lande ein Schema ähnlich dem Hampelschen aufdrücken, solche Leute werden dieses mit minutiöser Peinlichkeit nachkopieren.

Ich möchte wirklich wissen, ob der Autor das bezweckt hat. Wenn er nur ein klein wenig lebendiges Kunstgefühl besitzt, mußte er doch fühlen, daß in solcher Weise Anregungen für Gartengestaltung nicht gegeben werden können!

Das zweite, drei Jahre später (1897) erschienene Werk führt den Titel: Gärtnerische Schmuckplätze in Städten. In der Vorbemerkung sagt der Verfasser: »Das große Interesse, welches in



den Städten heute allgemein den Baumanpflanzungen und Gartenanlagen in Straßen und auf öffentlichen Plätzen sowohl in gesundheitlicher Beziehung, als auch zum Zwecke der Verschönerung entgegengebracht wird, ist ein wohlberechtigtes und hat den Verfasser bestimmt, in dem vorliegenden Werke alle diejenigen Momente zusammenzufassen, welche dabei in Betracht kommen.« . . . »Da bisher grundlegende Prinzipien für die Einrichtung von öffentlichen Schmuckplätzen nirgends niedergelegt sind, ist die vorliegende Schrift bestimmt, diese Lücke auszufüllen.« . . .

Sehen wir also zu, wie sie diese Lücke ausfüllt!

Ad I sagt Hampel einiges über »die Verschönerung der Städte durch Anpflanzungen im allgemeinen.« Er stellt hier zunächst die »Schmuckplätze« in Gegensatz zu den »Parkanlagen.« Dabei drückt er sich unter anderem wie folgt aus: »Die Parkanlagen haben den Zweck, ganzen Stadtteilen eine Erholungsstätte zu sein, während die Schmuckplätze mehr den umliegenden Bewohnern eine solche geben sollen. Schon aus diesem Gesichtspunkte folgert die Lage und Begrenzung für diese Anlagen.« Ich kann nicht umhin, die Frage aufzuwerfen, was der Autor damit eigentlich sagen will. Vielleicht will er andeuten, daß die größeren Plätze, die meist an der Peripherie der Stadt liegen, eine parkartige oder landschaftliche Gestaltung haben sollen, wogegen die kleinen, von Häusern umrahmten Plätze im Stadtinneren architektonisch zu gestalten sind; vielleicht versteht er allerdings auch was anderes unter seinen mir unverständlichen Worten. Im übrigen ist das meiste in diesem Abschnitt Gesagte, soweit es richtig ist, für uns, sobald wir künstlerisch gestalten, selbstverständlich und nicht neu. Was Hampel an eigenen Reflexionen hineinträgt, wird von ästhetischer Schönrederei durchwuchert, die das Lesen außerordentlich erschwert. Von Abschnitt II »Die öffentlichen Schmuckplätze« gilt dies in noch viel höherem Maße. Hampel klassifiziert die Schmuckplätze wie folgt:

1. Gruppe: Schmuckplätze vornehmen Charakters und in künstlerischer Ausstattung.



2. Gruppe: Schmuckplätze in guter bürgerlicher Ausstattung mit besonderer Berücksichtigung der Verkehrsverhältnisse.
3. Gruppe: Schmuckplätze in einfacher Ausstattung mit besonderer Einrichtung von Spielplätzen.

»Welcher von diesen drei Gruppen ein Schmuckplatz zuzuzählen ist, läßt sich ohne weiteres bestimmen und bietet keine Schwierigkeiten.«

Schreibt Hampel für die »Fliegenden Blätter?« Es wird einem schwer, ernst zu bleiben.

Das Merkmal der ersten Gruppe ist also »künstlerische Ausstattung.« Der gute Bürger hat darauf keinen Anspruch, aber er darf erwarten, daß der Herr Gartenkünstler in der Wegeführung sich nach dem Verkehr richtet. In vornehmen Stadtteilen ist das nicht nötig. Die Leute, die dort wohnen, haben wohl Zeit, sich durch jede noch so verzwickte Anlage hindurchzuwinden, können sie doch dabei mit Behagen Kunst schlürfen.

Die Unbemittelten jedoch, die Proletarier, die ja schließlich auch Menschen sind und auch den hygienischen Nutzen einer Gartenanlage teilhaftig werden wollen, was brauchen sie Kunst, was brauchen sie Rücksichtnahme auf den Verkehr, der gerade in den Stadtvierteln, die sie bewohnen, besonders stark ist. Sie erhalten die Sandhaufen, die Spielplätze.

Ich denke, ich kann es mir sparen, die einzelnen Gruppen noch näher zu charakterisieren.

Im dritten Teil des Buches, welcher die »Erläuterungen zu den Zeichnungen« umfaßt, sind wir wieder mitten drin in papierenen Idealschemen. Diesmal sind es anstatt der 100 Hausgärten 91 Schmuckplätze. Tadellos sauber gezeichnete Plänchen. Nicht eine einzige Linie ist dem peniblen Verfasser mißlungen — aber auch nicht ein einziges Fünkchen künstlerischer Gestaltungskraft wärmt die Modelle kalter Hirnarbeit.

Noch das dritte Buch. Man soll nicht sagen, ich hätte Hampels Werke verurteilt, ohne sie gründlich zu kennen. Darum sei auch seine »Deutsche Gartenkunst« vom Jahre 1902 herangezogen. Der



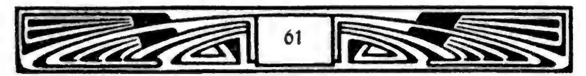
Autor ist für mich ja nur ein Typus. Er und seine Gesinnungsgenossen repräsentieren »die Gartenkunst, die ich bekämpfe.« Deshalb werfen wir noch einen kurzen Blick in die Tiefen der »deutschen Gartenkunst«, wie sie dem Autor als Ideal vorschwebt.

Die Einleitung läuft auf eine Lobhudelei G. Meyers hinaus. Das, was Hampel dann über »die geschichtliche Entwicklung der Gartenstile und ihre charakteristischen Merkmale« sagt, zeigt nur, daß er G. Meyer und J. v. Falke als Unterlage benutzt hat. Von einem selbständigen Sichversenken in den Geist vergangener Zeiten, von eigenem Schauen und Beleben keine Spur. Und wieder endet er im Abschnitt »Der deutsche Garten« mit einer banalen Lobeshymne auf G. Meyer.

Dann folgen »die einzelnen Anlagen und ihre besonderen Einrichtungen.« Hier schwimmt Hampel im Wasser seiner geistlosen Systematik und Phrasendrescherei. Ebenso dann bei Behandlung der »Grundsätze für die allgemeinen Anordnungen und für die Formen- und Farbenbildungen.« Erst wenn er zur Besprechung rein technischer Fragen kommt, wird das Buch genießbar. So wie er aber das »Wie« einer Frage vom künstlerischen Standpunkt beleuchten will, hören wir Worte, Worte, nichtssagende Worte.

Hampels Kunst ist eben, wie ich einmal derb aber treffend urteilen hörte: Papierkunst! Hampel ist Bureaukrat und Techniker, aber niemals Künstler.

Er, M. Bertram, dessen Kunstanschauung ich bereits auf Seite 44 charakterisierte, und andere, die im Verein deutscher Gartenkünstler die Leitung inne haben, repräsentieren zum großen Teil den heute herrschenden Typ der Gartenkunst! Leider! Und eben deshalb muß ich ihr Wirken hier so grell wie möglich beleuchten. Sie und ihre Gesinnungsgenossen sind Männer von einflußreicher sozialer Stellung. Hampel leitet die Gartengestaltung einer Großstadt, wie Leipzig. Bertram lehrt an der Gartenbauschule zu Dresden, deren Direktor er ist. Was Wunder, wenn ihr Einfluß in Fachkreisen weit und leider auch darüber hinausreicht. Was



Wunder, wenn alljährlich Dutzende junger Gartentechniker die Schulen — denn fast alle stehen unter dem Einfluß solcher Leiter — verlassen, um das ihnen gründlich eingebläute saubere Schema mit dem ganzen Enthusiasmus ihrer jugendlichen Unerfahrenheit weiter zu verbreiten.

Gegen eine derartige Antikunstrichtung mache ich Front!

Und nicht ich allein.

Schon bei Besprechung der Tätigkeit von W. Cordes sahen wir, daß da oben in Ohlsdorf ein feines künstlerisches Empfinden keimt. Wir sahen dieses Empfinden zu noch klarerem Ausdruck gelangen in Mächtigs schönem Viktoriaparke zu Berlin. Vertiefen wir uns jetzt ein wenig in die Schriften Willy Langes. Ihn begrüße ich von Herzen als Bundesgenossen! Wir sind in allzu vielem eines Sinnes, als daß das Trennende in unseren Anschauungen den Zusammenklang unserer Empfindungen ernstlich stören könnte.

Lange ist, ich weiß sehr wohl, kein Freund einer lauten Kritik. Er sagt, was er darlegen will, voll Ruhe und Offenheit, und wenn auch ohne Temperament, so doch mit Wärme. Er schreitet langsam vorwärts, prüft sich und sein Material gründlich. Wir müssen seine Auffassung auch dann respektieren, wenn wir sie nicht teilen können.

Es muß mit Freuden begrüßt werden, daß Lange aus seinem einsamen Dietharz, wo im stillen Nachdenken durch Jahre seine Anschauungen herangereift sind, als Lehrer an die Gärtnerlehranstalt zu Dahlem-Berlin berufen wurde.

Zu beklagen ist es, daß seine Publikationen noch in der Tagespresse[28] zerstreut bleiben und noch nicht als Ganzes in Buchform vorliegen. Hoffentlich ermöglicht sich die Herausgabe bald, denn erst dann werden auch der Gartenkunst Fernerstehende beurteilen können, was diejenige Richtung, die Lange vertritt, will, im Gegensatz zur »Meyerei«.

[28] Langes Artikel sind in der Hauptsache in der »Gartenwelt«, Verlag von R. C. Schmidt & Co., Leipzig, erschienen. Einige werde ich noch speziell zitieren.



Lange hat die Reihe seiner Artikel in der »Gartenwelt«[29] mit einer Plauderei über den »Ursprung des Gartens« begonnen. Er kommt dabei zur Erklärung des Begriffes Garten mit: »Pflanzenzucht durch Menschenhand.« Lange sagt nicht, wie J. v. Falke: der Garten ist die der Kunst unterworfene Natur. Er läßt das Moment »Kunst« zunächst ganz aus dem Spiele und präzisiert den Begriff Garten auch nicht derart, wie ich es im Beginn dieser Schrift tat.

Im zweiten Artikel wird das Thema »Garten und Weltanschauung« behandelt. Lange unterscheidet dabei zunächst den Typus des »Urgarten«, den Garten einer Zeit, in welcher der Mensch mit den Naturkräften kämpfte, in der er der Natur nur mühsam das Seinige abrang. Später, so lange die »alte Weltanschauung der Kulturzeit«, wie der Autor sagt, herrschte, entstand der Typus des »Kunstgartens.« Wie die Urzeit durch die Unterordnung des Menschen unter die Natur, so wird die Kulturzeit durch seine eingebildete Macht über die Natur gekennzeichnet. Über beide leitet hinaus die »Zeit der neuen Weltanschauung« durch die Stellung des Menschen inmitten der Natur, durch seine Liebe zu ihr.

Lange schließt diesen Artikel mit folgenden Worten: »Auf diese drei Gestaltungen läßt sich die Geschichte der Gartenentwicklung nach ihren treibenden geistigen Kräften zurückführen, und zwar bei allen Völkern, sobald sie die ihrem Zustand entsprechende Weltanschauung erlangt hatten. Die Gemütsauffassung der Natur ist bei den einzelnen Nationen so verschiedenartig, wie die Natur jedes Erdstriches sich von der jedes anderen unterscheidet. Für uns Deutsche ist die Heimatsnatur mit ihrem auf ihr beruhenden Heimatsgefühl, mit allen darin wurzelnden Gemütsanlagen maßgebend für unsere Naturauffassung. So kann auch der Garten für uns nur einen bestimmten, den von unseren deutschen, geistigen Wesen durchdrungenen Stil haben, den deutschen Gartenstil. Besitzen wir ihn schon? Ich glaube: Nein! Mit Worten wohl; mit

[29] Siehe »Gartenwelt«, Jahrg. IV, S. 342, 1900.



klaren Begriffen und jedem verständlichen, natürlichen Gesetzen noch nicht. Trotz hier und da verstreuten, musterhaften Einzelleistungen ist er noch nicht Gemeingut, sicherer Besitz der Gartenfreunde und Gärtner geworden.

Wir haben eine Fülle von Gartenkunstregeln, ausgeschmückt mit den schwankenden Schönheitsregeln der Ästhetik. Diese machen noch keinen Stil, höchstens eine Manier, den Launen der Tagesmode unterworfen. Laßt uns den nationalen Stil für unsere Gärten finden, dann haben wir auch Kunst, deutsche Gartenkunst.«

»So lange es verschiedene Nationen gibt, muß es auch verschiedene, nationale Stile geben. Man hört dagegen oft: die Kunst sei international! Mag sein; der Begriff der Kunst, als eine allen Völkern verständliche Weltsprache der Phantasie, kann international sein; aber die Stile, die Ausdrucksformen des inneren Wesens müssen, wie die Muttersprache, überall national sein, alle beruhend auf dem Geist der neuen Weltanschauung.«

Ehe ich zu diesen Auseinandersetzungen Langes Stellung nehme, will ich auch noch den dritten Artikel »Gartengestaltung und Ästhetik« herbeiziehen. Ich hebe das Wichtigste daraus hervor:

»Wie die Natur, so setzt sich auch der Garten aus Einzelheiten zusammen. Als natürliches Ganzes ersteht er, wenn die natürlichen Daseinsmöglichkeiten erfüllt sind, unter denen die Natur auf dem engeren Bezirk Gleiches geschaffen haben könnte.«

»Die Grundlage der Gartengestaltung ist Kenntnis von Ursache und Wirkung in der Natur, d. h. der Naturgesetze.«

»Den Teil der Natur, welchen wir in je einer Blickrichtung übersehen, vollständig in uns geistig aufnehmen können, nennen wir ‚Landschaft'« ... »Bei einer (Garten-)Schöpfung haben wir die geistig vorgestellten Bilder ... körperlich im Raum erstehen zu lassen.«

»Nun ist aber der Garten als Begriff und nach seiner uralten Wesensart immer in und aus der Natur entstanden, in welcher



er lag. Der Gartenzaun umschloß die erste Siedelung des Einzelnen innerhalb der gemeinsamen Niederlassung ...«

»Soll der Garten unserer Tage eine folgerichtige Entwicklung aus dem Wesen seines Urspunges, des Urgartens, sein, so muß er zu einem Teil der Landschaft geschaffen werden, in welcher er liegt.«

»Die Gartengestaltung muß sich auf sich selbst besinnen, auf das innere Wesen des Gartens, in welchem die Lebensbedingungen der Pflanze zu den Lebensäußerungen des Menschen in ein gleichberechtigtes Verhältnis treten.«

Lange präzisiert schließlich noch die Landschaftsformen näher und sagt, wir müssen »für die natürliche Gestaltung des Gartens, je nach seiner Lage« drei von der Natur gegebene Formen »als maßgebend aufstellen: Gebirgslandschaft, Mittellandschaft und Ebenenlandschaft.«

Seine Schlußworte lauten: »Die rein verstandesmäßige Prüfung aller Einzelheiten nach genannten Hauptrichtungen kann allein zu dem Ziele jeder Lehre führen, zu wissen, was richtig und falsch ist; sie bietet uns unumstößliche Gesetze für die Gartengestaltung auf Grund unserer Weltanschauung, die jeder Erscheinung ihr natürliches Recht läßt, jede aber auch in ihre Schranken zurückweist, wenn die Unrechtmäßigkeit ihres Daseins oder ihrer Daseinsformen nachzuweisen ist. Die Ästhetik gibt uns dagegen nur schwankende Schönheitsregeln nach dem wechselnden Gefühl.« –

Langes künstlerisches Glaubensbekenntnis findet schließlich[80] folgenden Ausdruck: »Der Garten unserer Zeit muß auf bewußter Nachschöpfung der Natur beruhen. Auf dem Gebiet der sogenannten Landschaftsgärtnerei sind wir hierüber wohl alle einig. Aber gerade ihre bisher gebilligten Lehren unterscheiden noch zwischen »Ziergarten« und »landschaftlicher Anlage;« der eine wird in die Nähe der Häuser verwiesen, die andere in die weitere Umgebung. Hieraus hat man dann für Vorgärten, Stadtplätze und

[80] Siehe »Gartenwelt« VI, S. 77, 1901.

regelmäßig begrenzte Gelände die Forderung abgeleitet; diese, gewissermaßen unter dem Druck der benachbarten Architektur stehend, müßten aus »ästhetischen Gründen« immer ornamental behandelt werden. Abgesehen davon, daß der »Kunstgarten« unserer Weltanschauung nicht angepaßt ist, widerspricht die starr symmetrische Anordnung der Kunstgärten dem künstlerischen Zuge der freien Linie, die unsere gesamten »modernen« Kunstanschauungen beherrscht. Die Kunstanschauungen der anderen Kunstgebiete haben eben den Anschluß an die moderne, naturwissenschaftliche Weltanschauung bereits gefunden, besser gesagt: die moderne Kunst wurzelt bewußt in jener. Die Gartenkunst hat bis heute den grundsätzlichen Schritt hierzu noch nicht getan. Denn die grundsätzliche Antwort auf unsere Frage muß nach Entwicklung, Geist und Kunstanschauung unserer Tage lauten: wir wollen keine regelmäßigen Gartenanlagen mehr! Die freie Linie muß walten auf der Fläche des Gartens und im senkrechten Umriß seines Inhaltes im einzelnen und ganzen, oder, gärtnerisch landläufig ausgedrückt: alle Gärten, die kleinsten Stücke von wenigen Metern Raum, sind landschaftlich zu gestalten! Ich sehe das allgemeine Schütteln des Kopfes! Aber meine Forderung klingt nicht so ketzerisch, wenn ich sie in die Form kleide: Wir wollen jedes, von Gebäuden freie Stück Land, also auch den Vorgarten und öffentlichen Platz, als den Rest einer ehemals vorhandenen Landschaft betrachten, und wo nichts mehr von ihr vorhanden ist, als der bloße Boden, eine malerische Landschaft nach naturwahren Gesetzen in freien Linien im Raum erstehen lassen. Das ist doch wohl logisch? Denn überall, wo Gebäude stehen, war »Landschaft« und alle Gebäude der ganzen versteinerten Großstadt sind in die einst lebendige Landschaft hineingebaut. Das haben wir ja nur vergessen!« — — —

Wir sehen, Lange hat das Gebiet ästhetischer Phrasen, von denen sich Meyer zu seinem Schaden nicht trennen konnte, verlassen. Er kommt uns rein »wissenschaftlich.« Bei ihm spricht nicht das Gefühl, nur der Verstand. Seine klare Verstandes-

arbeit muß uns auf dem Gebiete der Gartengestaltung sehr willkommen sein. Auf diese Weise wird erst das Gute, das in den Anfängen des landschaftlichen Stiles verborgen liegt und in Meyers Buch nur hie und da unbehindert in Erscheinung tritt, nutzbar gemacht und die rechte Basis geschaffen, auf der die Zukunft bauen kann. Dies wird im einzelnen noch deutlicher werden, wenn ich bei Besprechung der speziellen Fragen, oft und gern auf Lange zurückgreifen werde.

Für jetzt genügt es, daß wir die ihn leitenden Gedanken kennen. In diesen spricht allerdings mehr ein Denker, denn ein Künstler zu uns. Um so viel klarer und gereifter Langes verstandeslogische Begründungen sind, als die eines Meyer, um so viel überragt freilich auch der künstlerisch empfindende Lange seinen im Kunsturteil so befangenen Vorgänger. Aber wir vermissen doch auch bei Lange ein gut Teil künstlerischen Temperamentes. Seine Ausführungen erheben sich nicht bis in die Welt künstlerischen Schauens. Dazu ist Lange zu wissenschaftlich. Doch Wissenschaft und Kunst sind bis zu einem gewissen Grade Gegensätze. Wissenschaftliche Erkenntnis muß sich zum künstlerischen Schauen steigern. Dann, erst dann wird aus dem logisch noch so richtig erschlossenen Gartengebilde — ein Kunstwerk.

Auch in Gartenanlagen, wie wir sie im Geiste unserer Zeit gestalten wollen, muß — wenn ich mich so ausdrücken darf — der Naturwille dem Menschenwillen sich beugen. Freilich dem Willen eines Künstlers, der mit seinem Werke fühlt, der in dem, was er schafft, lebt. Eines Künstlers, der die Wesenszüge für sein Werk aus dem Material herausholt und nicht Eigenschaften darin zum Ausdruck bringen will, die diesem fremd sind. Wir werden heute keine »Räume« mehr aus haushohen Hecken »bauen«, denn das heißt das Material der Pflanze vergewaltigen, ihm seine Individualität rauben. Nur so weit wird es sich unserem Willen fügen müssen, daß es ohne den Schein gewaltsamen Zwanges unsere Idee verwirklichen hilft. Aber jene Grenze, da die Kunst aufhört und die Künstelei beginnt, läßt sich verstandesgemäß nicht



erschließen, die errät allein das unwägbar feine Empfinden der Künstlerseele.

Und »Künstler« wollen wir nunmehr zu Worte kommen lassen: Schultze-Naumburg und Lichtwark.

Der erste wird den meisten Lesern der bekanntere sein. Hören wir ihn zuerst.

Vom »Kunstwart«, einer von F. Avenarius trefflich geleiteten Kunstzeitschrift, wird seit einigen Jahren unter Schultze-Naumburgs Regie eine Serie von Schriften herausgegeben, die den Gesamttitel: Kulturarbeiten trägt. Band I behandelt den »Hausbau.« Uns interessiert hier zunächst nur Band II, »Gärten.«[81]

Die Art seiner Ausstattung schon fesselt auf den ersten Blick. Hampel könnte sich daran für etwaige weitere Werke, mit denen er uns gewiß nicht verschonen wird, ein Beispiel nehmen. Schultze-Naumburg spricht zu uns durch Beispiele und Gegenbeispiele im Bild. Nicht in toten Grundrissen, die auch die beste Erläuterung kaum beleben kann, sondern anschaulich durch Photographien, technisch ganz kunstlosen Bildern, die aber mit feinem Verständnis für den Zweck, den sie erfüllen sollen, aufgenommen sind. Sie zeigen immer nur das, worauf es ankommt. Der Text dazu ist kurz, treffend, temperamentvoll.

Was ist es, das uns Schultze-Naumburg zu sagen hat?

Seine einleitenden Worte sind folgende:

»Im Hause schafft der dringende Zwang der Zweckmäßigkeit manchmal ohne Absicht des Erbauers etwas Erträgliches. Im Garten, wo diese unumgängliche Forderung der Zweckmäßigkeit fehlt, kommt die Ratlosigkeit unserer Zeit in Gestalten von Lebensformen am trostlosesten zum Ausdruck. Hätten wir nicht noch vereinzelte Reste von echten poesieumwobenen alten Gartenanlagen,

[81] Inzwischen ist auch noch Band III, »Dörfer und Kolonien« erschienen. Der Verlag ist Georg D. W. Callwey, Kunstwart-Verlag, München. Die Preise der gebundenen Bände schwanken zwischen 4–5 Mk., was in Anbetracht der hohen Zahl guter photographischer Reproduktionen (Bd. I 84, Bd. II 170, Bd. III 164) erstaunlich billig genannt werden muß.



so wüßten wir heute überhaupt nicht mehr, was ein Garten sein, welche Gefühlswerte er bergen und was er in unserem Leben bedeuten kann. Nur in den Köpfen vereinzelter phantasiebegabter Menschen könnte sich ein Traumbild von einer nie erschauten Gartenherrlichkeit verdichten, und man würde ihnen nicht glauben, wenn sie davon erzählten. Gottlob, es ist ja noch nicht so weit. Wenn man recht sucht, findet man noch in abgelegenen Winkeln bei eigensinnigen alten Leuten in kleinen Städten — wirkliche Gärten. Ich habe mir alle gemerkt und sie, wo es anging, im Bilde festgehalten. Von neuen Anlagen habe ich bis heute nur verschwindend wenige entdeckt, die für mich den Begriff des Gartens nur annähernd gestaltet hätten.«

Nach dieser aus Liebe zur Kunst geborenen Anklage, die er den Fachleuten unserer Zeit entgegenschleudert, charakterisiert er uns als Künstler das Wesen des Gartens.

»Die Anlage eines Gartens ist, man mag nun sagen was man will, eben doch immer eine architektonische Aufgabe, wenn man ihn auch nicht nur aus Steinen baut, sondern als Hauptmaterial die lebende Pflanze dazu verwendet.«

»Ein Garten ist kein Wald und keine Wiese. Er ist die vermenschlichte Form der freien Natur. Lassen wir den Begriff des ausgedehnten Parkes vorläufig ganz außer Betracht und nehmen erst einmal den Garten, wie er sich als Erweiterung des Hauses darstellt. Hier erscheint er durchaus als architektonische Aufgabe, denn sein Zweck ist, wenn auch nicht gerade Räume, so doch Aufenthaltsorte zu schaffen, und zwar abgetrennte Aufenthaltsorte, die einer ganz ausgesprochenen Bestimmung dienen und zu deren Gestaltung, Gliederung und Absonderung der Erbauer statt zu totem zu dem lebenden Material der Planze greift, die er vermittelst Steinbau, Holz- und Lattenwerk und Kultur in die beabsichtigten Formen bringt. Die Pflanze an sich mag sich ja noch so frei entwickeln — die große Form, die die Gesamtheit der Pflanzen im Garten annimmt, ist eine vom Menschen beabsichtigte (auch weil man die Pflanzenform unter den bekannten wählt,



die man haben will) und deshalb eine architektonische Aufgabe.«

In diesen Ausführungen Schultze-Naumburgs hat die Fachkritik, der sie erklärlicherweise nicht eben gefielen, vor allem das Eine überhört, daß der Autor wohlüberlegt den »Park« ausschaltet. Nur vom Garten als Erweiterung des Hauses, also vom Garten in unserem Sinne, spricht er. In seinen weiteren Darlegungen überschreitet er wohl hie und da diese mit Recht gezogene Grenze. Nichtsdestoweniger brauchen wir die Fehler, die er an der Art, wie wir heute Gärten gestalten, rügt, sogleich in allen Gartenanlagen zu suchen. Und auch nur unter der Voraussetzung, daß Schultze-Naumburg seine Worte allein auf den Garten bezieht, unterschreibe ich sie bedingungslos. Er betont übrigens gegen den Schluß des Buches hin nochmals, daß eine prinzipielle Trennung zwischen Park und Garten sehr not tut.

Was vermöchten wir wohl gegen die Auffassung Schultze-Naumburgs zu sagen! Beim Kapitel »Garten« im speziellen Teile meiner Schrift werde ich nur zu oft die Richtigkeit der Beobachtungen dieses feinen Künstlers bestätigen müssen. Habe ich doch selbst eine nette Serie von Gartenansichten gesammelt, wie sie sich meiner Linse in der Umgebung Berlins darboten. Fast alle hätten treffliche »Gegenbeispiele« im Sinne Schultze-Naumburgs abgegeben.

Halten wir noch einen Augenblick bei seinem Werke inne. Die bildlichen Gegenüberstellungen sind ganz vortrefflich. Nicht nur in diesem Bande, auch in den beiden anderen, die ich bis heute noch kenne. Und ich wünsche von Herzen, daß diese Bücher in die Hände recht Vieler gelangen möchten. Vor allem Solcher, die eigentlich ohne Interesse am Alten, wie am Neuen vorüberzugehen pflegten. Die noch nicht darüber nachgedacht hatten, warum wir jenes als gut, d. h. sinngemäß, zweckmäßig, dieses als schlecht, d. h. sinnlos, unzweckmäßig bezeichnen können. Bewußte Künstler waren ja die Leute kaum, die die »Beispiele« Schultze-Naumburgs geschaffen haben. Ihnen eignete nur ein



tiefes und feines Empfinden für echte Gestaltung. Sie schufen mit Lust und Liebe zweckentsprechend, während unsere Zeit im großen Ganzen, in dem sie so viel »Kunst« als nur möglich bieten will, während des allzu langen Nachdenkens, wie das Ding wohl wirken wird, den Zweck ganz aus dem Auge verliert. Und dann entsteht an Stelle des lebensvollen Gartens das tote Schema, an Stelle der alten behaglichen Gartenlaube das natürlich genannte Knüppelgerüst.

Das will uns Schultze=Naumburg nicht mit dürren Worten sagen, sondern im lebenswahren Bilde zeigen. Und darin liegt der große Vorzug dieses Buches. Ein so im besten Sinne des Wortes moderner Künstler, wie der Verfasser es ist, kann ja unmöglich wollen, daß wir seine Beispiele nachgestalten sollen. Nur sehen lernen sollen wir. Und dann in der selben Weise ans Werk herantreten, wie unsere Vorfahren. Beim Selbstschaffen aber weder nach der heutigen Schablone, nach alten Motiven schielen, sondern die Blicke auf unser Material richten und unseren Zwecken gemäß arbeiten.

Schultze=Naumburg wird am besten wissen, wieviel Gutes doch auch oder gerade in unseren Tagen geschaffen wird. Er wird dies gewiß in den folgenden Bänden in immer stärkerem Maße verwerten und so jeden Schein vermeiden, als ob ihm das »gute Alte« das einzig Heilige sei. Freilich auf solchen Gebieten, wie der Gestaltung von Gärten, so muß er wohl oder übel die Beispiele in der Vergangenheit suchen — denn auch ich glaube, daß in den letzten zwanzig Jahren kaum zehn Gärten in ganz Deutschland entstanden, die wirklich sind, was sie sein wollen. —

Vor wenigen Jahren wurde auf einer Gartenbau=Ausstellung in Liegnitz versucht, die Vorgartenfrage künstlerisch zu lösen. Es wurde ein Wettbewerb ausgeschrieben zur Erlangung von Entwürfen für die gärtnerische Ausgestaltung jener schmalen Plätze zwischen Haus und Straße, die wir »Vorgärten« nennen und die heute von polizeiwegen in den Villenvierteln der Städte angeordnet werden. Für diesen Wettbewerb, der an sich recht löblich dünkt,



aber im gegebenen Falle etwas sehr in der Eile eingeleitet wurde, trat auch der »Verein deutscher Gartenkünstler« mit seiner Autorität ein. Die einlaufenden Pläne sollten auf dem Ausstellungsterrain in die Wirklichkeit übertragen werden.

Und so geschah es auch. Frage nur niemand wie!

Ich hatte Gelegenheit, die Ausstellung zu besuchen und in der »Gartenwelt«[32] darüber zu berichten. Dort kann jedermann die Akten dieses Falles einsehen.

Das künstlerische Ergebnis war ganz und gar null. Die Unfähigkeit der »Landschaftsgärtner« ihrer Aufgabe — ihrem Berufe! — auch nur ein klein wenig gerecht zu werden, trat grell zutage.

Dies ganz nebenbei.

Gehen wir, ehe wir uns in die Besprechung der einzelnen Fragen der Gartengestaltung verlieren, noch bei einem anderen Künstler, bei Lichtwark, in die Lehre.

Ich zitierte den Artikel Lichtwarks, den ich vor allem im Auge habe, bereits auf S. 4. Aufmerksam gemacht wurde ich darauf durch eine Notiz in der »Gartenwelt.«[33] Ihr Herausgeber, M. Hesdörffer, sprach sich recht abfällig über die bisher nicht näher zitierten Äußerungen Lichtwarks aus. Das machte mich stutzig. Ich weiß aus anderen Schriften dieses Autors, was für ein feinsinniger Kunstkritiker er ist und mußte mich bei Hesdörffers schroffen Worten sofort fragen: kann das berechtigt sein?

So sehr ich Hesdörffers Urteil sonst hochschätze, in punkto Gartenkunst differieren unsere Auffassungen denn doch ganz gewaltig — das merkte ich beim Lesen von Lichtwarks Artikel. Dieser ist so schlicht und sachlich als nur irgend möglich geschrieben. Er enthält so viele, nicht nur beherzigenswerte, sondern durchaus wahre Gedanken, daß ihn keiner, der auf dem Boden moderner Kunstanschauung steht, von vornherein ablehnen kann. Wenn unsere Fachblätter dies tun, so beweisen sie leider, daß sie der

[32] Vergl. Gartenwelt, Bd. IV, S. 572.
[33] Vergl. 1904, S. 286.

Kunstbewegung unserer Zeit nicht zu folgen vermögen. Da nun aber die Gartengestaltung doch in einem gewissen oder vielmehr in einem recht innigen Zusammenhang dazu stehen sollte, so muß man wohl oder übel auch von der Fachpresse verlangen, daß sie sich in ernster Weise mit den Fragen der Kunst beschäftigt. Gerade dazu soll meine Schrift anregen. Deshalb widme ich allen denen, die über Gartengestaltung und Kunst ausführlicher zu uns gesprochen haben, so breiten Raum und lasse sie selbst zu Worte kommen. Was nun auch Lichtwark soll.

Der Vorwurf, den er in seinem hier zitierten Artikel behandelt, ist der »Heidegarten.« Soll heißen: wie kann ich mir in der norddeutschen Heidelandschaft ein Heim mit Garten schaffen. Lichtwark setzt in anschaulicher Weise auseinander, in welcher Weise er als Künstler aus den gegebenen Verhältnissen einen Garten herausgestalten würde. Er stellt dazu in Parallele, wie der Mann vom Fach, so sich Landschaftsgärtner nennt, seine Planidee auf das Vorhandene überträgt.

Wir wollen versuchen, die Leitpunkte in Lichtwarks Anschauungsweise hervorzuheben und ihn dabei, so weit es geht, mit seinen eigenen Worten sprechen lassen.

»Die ersten Besiedler dieser Heidestrecken haben es nicht leicht«, sagt Lichtwark, nachdem er kurz angedeutet, wie sich jetzt auch in Hamburg die Flucht aufs Land — in die Lüneburger Heide — vorbereitet. »Sie pflegen zuviel Gepäck an fertigen Vorstellungen, an Wünschen und Absichten mitzubringen. Das hindert sie, wie unsere Vorfahren zu handeln, die bei allem, was sie taten und schufen, das Selbstverständliche suchten. Wir sind noch nicht wieder so weit. Wir wollen lieber das Unerwartete, wo nicht das Unerhörte, wir ziehen noch immer dem Angemessenen das Romantische vor.«

»Zwar ist im Hausbau eine Besserung schon angebahnt. Aber sie bleibt äußerlich, so lange nur der gute Wille des Architekten an der Arbeit ist, während der Bauherr sich nur um die geschäftliche Seite kümmert und weder bei der praktischen noch bei der künstlerischen Ausgestaltung seines Hauses ernsthaft mitwirkt.«



»Ganz kläglich steht es jedoch immer noch mit dem Garten.«

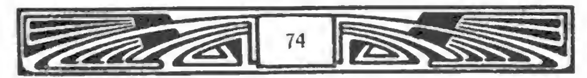
»Wenn in der Anlage und Ausbildung der Gärten am Hause nicht in der nächsten Zeit eine völlige Umkehr und Erneuerung einsetzt, so ist auch das heiße Bemühen der jungen Architektenschar vergebens. Denn die Erneuerung des Wohnhausbaues hängt unmittelbar von der Umbildung des Geschmackes in der Gartenkunst ab. So lange diese bleibt, wie sie ist, kann man überhaupt keine vernünftigen Häuser bauen. Es sollte deshalb in der nächsten Zeit die Besprechung der Gartenkunst in unseren Kunstzeitschriften dem neuen Kunstgewerbe einen Teil des breiten Raumes, den es für Wort und Bild inne hat, abspenstig machen. Die tiefe Barbarei, in der wir stecken, kann nur überwunden werden, wenn in den Gartenbesitzern eine neue Gesinnung und künstlerische Bedürfnisse geweckt werden.«

Hoffentlich gibt es den »Vertretern der Gartenkunst« zu denken, daß Lichtwark und Schultze-Naumburg eines Sinnes sind in der Verurteilung des Gartens von heute. Hoffentlich verhallt aber auch sein Appell an die Kunstzeitschriften nicht ungehört. Wie nötig unseren Gartenanlagen eine ernste Kritik ist, betonte auch ich bereits.

Doch zurück in den Heidegarten.

Lichtwark erzählt nun, wie er mit einem Freunde dessen neuerworbene Besitzung in der Lüneburger Heide besuchte. Der Freund »hatte in der Wahl des Platzes einen guten Griff getan. Als er mir seinen neuen Besitz zeigte, wurde mir das Herz weit. Wir standen am Rand der geräumigen Hochfläche, von der sich nach drei Seiten tiefe Täler senken. Jeder Taleinschnitt bildet mit seinem kräftig aufstrebenden Föhrenbestande den Vordergrund eines unendlich mannigfaltigen Landschaftsbildes, das sich mit Kornfeldern, Waldhügeln, roten Heidhöfen im grünen Eichendickicht ihrer Baumgärten, Windmühlen, die auf einsamen Hügeln ihre Flügel drehen, in langsamer Steigung bis zur blauen Waldkante am Horizont erhebt . . . .«

»Als die erste Überraschung sich gelegt hatte, wurde das Gelände im einzelnen durchgemustert.«



»Das Haus soll auf der Hochfläche stehen, wurde ich bedeutet, möglichst weit weg vom Abhang, dort hinten an den Waldrand angelehnt. Die Hochfläche davor wird Garten, die Täler sollen parkartig bleiben. Mein Gärtner schüttelt den Kopf zu dem Unternehmen. Er meint, es wird Jahre dauern, ehe ich auf dem sandigen Heideboden ein bischen Pflanzenwuchs erziele. Zunächst will er auf der Hochfläche die nötigen Erdbewegungen vornehmen. Vor dem Hause soll ein Teich ausgehoben werden, da in der Landschaft hier die Wasserflächen fehlen. . . . Ein paar tausend Fuder Humuserde werden nötig sein für die Rasenflächen. Dort soll eine Böschung angelegt werden für Rhododendren, um den Anblick des Gemüselandes zu verdecken. Der Plan ist schon fertig, ich weiß nur noch nicht, ob er mich nicht zu weit führt. Mit den Erdbewegungen, dem Teich, dem Humus kostet der Garten am Haus wohl dreimal mehr als das Haus mit seiner gesamten Einrichtung, und soweit ging meine Absicht gar nicht. Ich wollte etwas ganz Bescheidenes, Einfaches haben, etwas zum Ausruhen . . .«

»Ich hatte — fährt Lichtwark fort — halb bekümmert, halb belustigt zugehört . . . .«

»Dein Fall ist typisch — entgegnet er dem Freunde — du hast ganz bestimmte Wünsche, wenn sie auch zunächst nur verneinender Art sind. Dein Land hat eine sehr ausgesprochene Eigenart. Die Wünsche des Bauherrn und das Wesen des Grund und Bodens müßten wie bei jedem architektonischen Kunstwerk so auch bei dieser Gartenanlage den Ausgangspunkt aller Berechnungen bilden. Aber dein Gärtner bringt die fixe Idee des englischen[84] Gartens mit, und, weil er keine andere hat, rechnet er an allem Gegebenen vorbei, als ob es nicht vorhanden wäre.«

Und nun deutet Lichtwark an, wie er im Gegensatz zum Fachmann ans Werk gehen würde.

. . . »Hier bei diesem Gelände besteht der künstlerische Charakter gerade in dem Gegensatz der Hochfläche zu den abstürzenden

[84] Lichtwark hätte ebenso gut des »deutschen« sagen können.



Tälern. Die ganze natürliche Schönheit wäre vernichtet, wenn auch die Hochfläche in Hügel und Tal verwandelt würde.«

»Gewiß, die Gegend hat kein Wasser . . . Ein Teich auf dieser Höhe hätte gerade deshalb etwas peinlich Unnatürliches. Wer das Wasser in der Landschaft nicht entbehren kann, muß sich ein anderes Gebiet aussuchen, statt hier der Natur Gewalt anzutun . . .«

»Allein schon die Aufgabe, mit dem Baustoff an Bäumen, Büschen und blühenden Stauden, den das Gelände zur Verfügung hält, einen Garten anzulegen, würde mich locken . . .«

»Eine köstliche Aussicht, solch ein unberührtes Stück Erde dem Willen unterwerfen. Ich kann mir Schöneres nicht denken.«

»Es stecken doch in uns allen schaffende Kräfte, die bei der Spezialisierung unserer Arbeit verkümmern, und deren Betätigung uns ein entbehrtes Glück bereiten würde. Der Deutsche hat kaum erst angefangen, sich sein Leben menschlicher zu gestalten . . .«

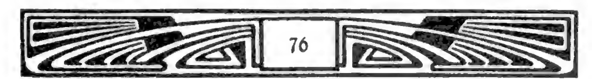
. . . »Mit Grimm und Schmerz blicken wir nach England, wo von je alle neuen Gedanken der Gartenkunst sich als Bereicherung dem unveräußerlichen Bestand des Bewährten anfügten und wo mit der Schar der Gartenkünstler gemeinsam tausend wünschende und sinnende Laienköpfe an der Arbeit sind . . .«

»Alles sehr schön — entgegnet schließlich der Freund — aber ich sehe den Weg nicht, ich wüßte nicht einmal, wo ich einsetzen sollte.«

»Wie bei jedem Unternehmen — erwidert ihm Lichtwark — mit der Untersuchung der Sachlage, also des Bodens, der dein Haus tragen soll, und deines Bedürfnisses.«

»Hier am Rande des Abhanges können wir das ganze Gebiet übersehen.«

»Der Platz, an dem das Haus stehen soll, scheint mir gut gewählt. Es steht an der Grenze der Fläche, nicht in der Mitte. Von den Fenstern oder der Veranda wird man die ganze Hochfläche und den Blick in die Täler und über das unendliche Gelände vor sich haben.«



. . . es gilt zunächst, den Garten einzuhegen. Die Heide liefert für diesen Zweck ein unvergleichliches Material, die wilde Rose . . .

»In den Ecken des Gartens sind von vornherein die Plätze für Lauben auszusparen. Soll der Garten wirklich bewohnt werden, braucht man schattige Sitzplätze für alle Jahreszeiten . . .«

»Innerhalb des sicheren Geheges der Hecken braucht man das Gemüseland nicht zu verbergen. Nur muß es richtig verteilt und von Beeten umschlossen werden und die Höhen des Wuchses müssen sich auswiegen.«

»Soll aber das Gemüseland einen selbständigen, abgesonderten Anhang bilden, so läßt sich der Garten um so freier entwickeln aus dem Gegensatz ruhiger Flächen und der reichbewegten Büsche und Stauden auf den Beeten, die das Aufstreben in mannigfacher Form betonen. Wichtig ist nur, daß nirgends die Übersicht abgeschnitten wird. Man muß überall einen Gesamtorganismus fühlen und an jeder Stelle wissen, wo man sich befindet. Das Gefühl des Verirrtseins müßte im Garten so wenig aufkommen, wie in einem Hause, einer Partitur oder vor einem Gemälde.«

»Deshalb darf an keiner Stelle das ‚Gebüsch' angelegt werden, ohne das ein moderner Gärtner nicht auskommt . . . Es richtet nur Unheil an. Könnte es mit einem Schlage verbannt werden, so hätten wir im Handumdrehen den künstlerischen Garten, nach dem wir uns sehnen. Alles wäre heiter und licht, und die Blume wäre wieder Herrin im Garten, den jetzt das Gebüsch tyrannisiert . . .«

»Auch die Anlage des Gartens, sein Grundriß, ergibt sich bei der Gestaltung der eingehegten Fläche von selber. Vor dem Hause braucht man einen . . . freien Platz, auf dem sich wohnen läßt. Ein gerader, möglichst breiter Weg führt von da in der Achse des Hauses bis hier an den Abhang. Hier kann sich ein Lusthaus erheben, von dem die Fernsicht genossen wird, und das in Form und Farbe als Abschluß der Perspektive dient. . . . Ein anderer Hauptweg müßte an der Hecke entlang um den ganzen Garten



führen, denn von dort aus gibt es die schönsten Blicke über den Garten. Die Verbindung dieser breiteren Wege, auf denen man in Gesellschaft geht, kann durch schmälere Querwege und ganz schmale Pfade, auf denen ein Einzelner einzelne Pflanzen besehen mag, hergestellt werden. Die rhythmische Wirkung der Gesamtanlage wird durch solche Abstufung der Wegbreiten nur gewinnen.«

So sieht Lichtwark den Garten als Ganzes. Und nun vertieft er sich in die feinen Züge der Bepflanzung, davon ausgehend, daß fürs Erste nur die Pflanzen, die die Umgebung zeigt, Verwendung finden mögen. Er charakterisiert diese vorzüglich – doch wir können ihm nicht in alle Einzelheiten folgen, unser Raum ist zu knapp. Lest selber, Landschaftsgärtner! –

»Ich sehe deinen Heidegarten – so schließt Lichtwark – vor mir im Schutz seiner Rosenhecken, mit schlanken Wachholderbüschen – auf den von allen Wundern der Heide überblühten Beeten, mit den Heidelbeer- oder Heideflächen als Rasen dahinter, von Thymian durchduftet, in einer Einheit, Bodenwüchsigkeit, Selbstverständlichkeit, fremdartig innerhalb unserer zusammengebettelten Kultur, aber ein Sinnbild und eine Vorahnung kommender Lebenskunst und Lebensfreude.« – –

Ich weiß sehr wohl, daß es vielen Lesern so gehen wird, wie Lichtwark mit seinem Freunde. Dieser versteht ihn nicht. Ist zu befangen in den alten Anschauungen, deren Unwahrheit er wohl fühlt, von denen er aber doch nicht loszukommen vermag. Deshalb hebt ja auch Lichtwark immer wieder hervor, daß der traurige Zustand unserer Gartenkunst in erster Linie mitverschuldet worden ist »durch die Teilnahmslosigkeit und Gleichgültigkeit, Unwissenheit und Unkultur der Auftraggeber.« – –

Wir haben die Künstler gehört. Vieles, was sie sagen, klingt mit den wissenschaftlichen Ausführungen Langes zusammen. Und sollten denn nicht auch »Fachleute« die Wege erkennen lernen, die zur wahren Kunst hinüberleiten?

Glücklicherweise, ja!



Und es sei denn ein solcher Fachmann der letzte, der in diesem Abschnitt zu Worte kommt, in dem wir den Widerstreit der Meinungen des Tages veranschaulichen wollen.

J. Trip, Stadtgartendirektor von Hannover, sei der letzte Redner. Vor einem Forum von Fachgenossen hat er im Vorjahre[35] über »die Stellung der Gartenkunst im Kunstleben unseres Volkes und in Beziehung zu den anderen Künsten« gesprochen. Nicht allem, was er gesagt, kann ich beistimmen. So ganz hat sich Trip denn doch nicht frei machen können von den Anschauungen, in denen er aufgewachsen. Aber er hat sich immerhin zu einer bemerkenswerten Selbständigkeit durchgerungen und besitzt den Mut, seine Meinungen frei zu äußern. In sehr vielen Fällen kann ich ihn als Gesinnungsgenossen zitieren. Und ich begrüße ihn als solchen um so freudiger, als er ja von Hampel, Bertram und Gleichgesinnten als »gleichwertigen Fachvertreter« anerkannt werden muß. Einen Lichtwark lehnen diese als »Unkundigen« ab, sogar einen Lange werden sie »Theoretiker« schelten, aber einen Trip müssen sie respektieren, denn er ist genau so viel »Fachmann« als sie selber.

Und dieser Fachmann hat sich nicht gescheut, folgendes auszusprechen:

»Da ist denn, wenn wir die erforderliche Höhe der Selbstverleugnung und der Objektivität erklommen haben, meines Erachtens zunächst die Frage aufzuwerfen, ob wir denn mit den Fortschritten und Errungenschaften auf allen Gebieten der bildenden Kunst gleichen Schritt gehalten haben? Es geht wohl aus meinen bisherigen Ausführungen ohne weiteres hervor, daß ich hier mit einem bewußten, entschiedenen ‚Nein' antworte.«

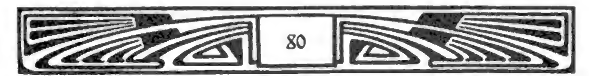
»Wir sind seit Jahrzehnten in der Ausübung der Kunst auf

[35] Trip hielt seinen Vortrag auf der Hauptversammlung des Vereins deutscher Gartenkünstler in München. Ich zitiere nach einer vom Autor in »Möllers deutscher Gärtnerzeitung« vom 12. Sept. 1903, S. 438ff. veröffentlichten freien Bearbeitung. Im Protokoll der Verhandlungen scheinen die Worte des Redners nicht immer ganz sinngetreu wiedergegeben zu sein. Man vergleiche den besprochenen Passus auf Seite 81.

einer gewissen schulmäßigen Stufe stehen geblieben. Wir haben uns allzusehr an die klassischen Vorbilder unserer alten Meister gehalten, die von ihnen in Werken und Worten gegebene Kunstrichtung zu sehr als das Alleinseligmachende betrachtet und dadurch die Ausbildung und Betätigung künstlerischer Individualität vernachlässigt. Ist es doch noch in frischester Erinnerung, aber Gott sei Dank, jetzt ein von der Mehrzahl überwundener Standpunkt, daß der Verein deutscher Gartenkünstler als Hauptziel seiner Bestrebungen bezeichnete, die Gartenkunst nach dem Vorbilde Lenné-Meyers zu pflegen. Ich will die Genialität und die kunstgeschichtliche Bedeutung Meyers und seines klassischen Werkes über die Gartenkunst in keiner Weise schmälern, aber es tut der Bewunderung vor dem großen Künstler gewiß keinen Abbruch, wenn ich heute die Überzeugung ausspreche, daß Meyer die gesunde individuelle Entwicklung unserer Kunst nichts weniger als gefördert hat, indem er seine Ansichten über die künstlerischen Prinzipien und die Ausführung der Gartenkunst in Form eines ‚Lehrbuches der schönen Gartenkunst' herausgegeben und indem er den Versuch gemacht hat, die Ausübung einer Kunst nach einem logisch entwickelten, aber vielfach von falschen Voraussetzungen ausgehenden System zu ‚lehren'. Die hervorragende schriftstellerische Gabe des Meisters und die gewiß überzeugungsvolle und zwingende Logik seines Systems hat, nachdem das Werk jahrzehntelang als einzigstes Lehrbuch an den königlichen Gärtner-Lehranstalten Preußens gedient hat, mangels kritischer Beleuchtung der Voraussetzungen, auf welchen diese Logik basiert, eine vielen Schöpfungen Meyerscher Schule anhaftende künstlerische Einseitigkeit und eine ermüdende Wiederholung gleicher Motive gezeitigt.«

Also auch Trip betont, daß Meyers künstlerisches Glaubensbekenntnis uns nicht mehr maßgebend sein kann.

»Sollten wir nicht — sagt er im weiteren — in unserer Zeit ernsten objektiven Studiums und gerechter Würdigung älterer Kunstepochen vielmehr auf alte architektonische Gartenmotive



zurückgreifen und sie nach Maßgabe neuzeitlichen reichen Materials in modernem Sinne ausgestalten? Lehrt uns die moderne Kunst nicht, daß wir keine sklavischen Nachbeter alter Meister sein sollen, sondern durch ihr Vorbild zu eigenem Nachdenken begeistert, das individuelle künstlerische Empfinden zum Ausdruck und zur Geltung bringen suchen? Bringen unsere Gartenlandschaften nicht schulmäßige Motive in übermäßigem Einerlei? Oder wo finden wir in unseren neueren Gartenschöpfungen die Durchführung neuer, eigenartiger Motive, die einer kraftvollen künstlerischen Indivitualität entspringen, die originell sind und hier begeisterte Zustimmung, dort leidenschaftlichen Widerspruch hervorrufen ....«

»Es fehlt unseren Landschaftsgärten an einer kräftigen, einheitlichen, charakteristischen Durchbildung nach großzügigen, den verschiedenen Landschaftstypen entnommenen Vorbildern!«

»In dieser Beziehung dürften wir bei Sckell und v. Effner unsere Anschauungen mindestens so fruchtbringend bereichern, wie bei Lenné und Meyer.« —

Trip nimmt in seinem Vortrage auch zur Kritik Schultze-Naumburgs Stellung. Er wehrt sich, obschon er sie im Prinzip als wohlberechtigt anerkennen muß, dagegen, da er sie als Urteil über die Gartengestaltung im allgemeinen und nicht nur als Verurteilung der Gestaltung des Hausgarten im besonderen ansieht. Aber ich habe ja bereits auf S. 69 gesagt, daß Schultze-Naumburg nur vom Hausgarten spricht. Und innerhalb von dessen Grenzen kann — darin muß ich Trip (und Lange) ganz entschieden widersprechen — ein Kunstwerk »in landschaftlicher Anordnung« nicht geschaffen werden.

Trip streift verschiedene »Tagesfragen« und sagt dabei über »das Verhältnis des Landschaftsgärtners zum Architekten«, über eine »Hochschule für Gartenkunst« u. s. w. ganz Vortreffliches. Da wir diese Fragen im letzten Abschnitt noch besprechen wollen, so brauchen wir jetzt auf Trips Darlegungen noch nicht einzugehen.

Im Protokoll in dem offiziellen Sitzungsbericht fällt mir indes noch ein Passus in Trips Rede auf, den ich nicht unbeachtet

lassen kann. Er lautet – ich bitte das von mir gesperrt gedruckte zu beachten – wie folgt:

»Wir sehen ja ein gewisses Interesse des Volkes für unsere Schöpfungen: aber wenn wir fragen: Erkennst du das Prinzip, welches den Mann leitete, so und nicht anders zu pflanzen oder zu gruppieren, so werden wir in den meisten Fällen eine negative, eine unbefriedigende Antwort erhalten. Wir sehen das in den großen landschaftlichen Werken der Gartenkunst; man beachtet mehr die Einzelheiten der Natur, mehr das Walten der Schöpfung; es wirkt mehr der Gegensatz von Baum und Strauch, Rasen und Wasser auf den Beschauer ein, als die Kunst, die in der Komposition liegt. Einerseits ist ja das, was wir in unserer landschaftlichen Kunst wollen, der Endzweck, daß unsere Werke natürlich erscheinen und das Empfinden erweckt wird, als ob Mutter Natur das geschaffen hätte, was wir bringen.[86] Aber es ist in sachlicher und in persönlicher Beziehung beklagenswert, daß in unserer Zeit die richtige Würdigung der Gartenkunst auf einer verhältnismäßig niederen Stufe auch unter den oberen Zehntausend, welche wenigstens in allen anderen Kunstfragen das nötige Kunstverständnis haben wollen, steht.«

Meiner Empfindung nach kann und darf das Streben des Gartenkünstlers unmöglich dahin gehen, die Natur so getreu zu kopieren, daß man nur sie und nicht die Hand des Künstlers zu spüren meint, der das Landschaftsbild schuf. Liegt doch gerade die Hauptwirkung eines Kunstwerkes darin, daß wir die Persönlichkeit des Schöpfers herausfühlen. Jeder Künstler, hieß es oben, sieht die Dinge anders. Folglich wird jeder Gartenkünstler das gleiche Landschaftsmotiv um so verschiedener wiedergeben, je »naturwahrer« er arbeitet.

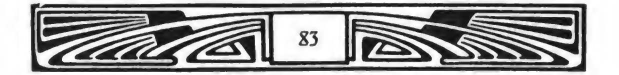
[86] Ich kann kaum glauben, daß Trip die zitierten Worte gesprochen hat, da sie mit dem Gehalt seiner sonstigen Ausführungen – besonders in der in Möllers Zeitung gegebenen Form – in einigem Widerspruch stehen.



So sind denn die wichtigsten Fakten der letzten Jahrzehnte an uns vorübergezogen. Wir sahen, wie die »Lehren« eines G. Meyer nur zu eifrige Anhänger fanden, wie sie noch heutzutage durch Fachgrößen wie C. Hampel oder M. Bertram gestützt werden. Wir sahen aber auch, daß in Ohlsdorf ein Cordes an der Arbeit ist und in Berlin Mächtig hohe künstlerische Fähigkeiten gezeigt. Wir wiesen auf die lebendigen Schilderungen J. v. Falkes hin und drangen ein in die stille Studierstube W. Langes. Die von zornigem Schmerz durchbebten Worte Schultze-Naumburgs hallten in unseren Ohren wieder und gern lauschten wir Lichtwark in der Heide.

Wir unterschätzen unserer Gegner Macht nicht. Wir wissen sehr wohl, daß sie die »Allgemeinheit« auf ihrer Seite haben.

Allein das schreckt uns nicht. Unser ist die Jugend, der Fortschritt, die Zukunft. Hat doch schon in ihrem eigenen Lager Trip an den Dogmen unserer Gegner gerüttelt und den Abfall gepredigt. Schleudern wir mutig den Brandpfeil der Sezession in den papiernen Bau ihres Scheinkunstgebäudes, auf daß aus der Asche, dem Phönix gleich, die Gartenkunst, die wir suchen, erstehe!



II. Teil.

Über die Grundzüge der Gartengestaltung.

Künstlerische Fähigkeiten besitzen wir, sofern wir das, was uns umgibt, leidenschaftslos betrachten, es seinem inneren Wesen nach erfassen können. Sofern wir es vermögen, uns ganz in das Objekt unserer Anschauung zu verlieren, uns ganz hineinzuleben. Als Künstler schaffen wir, wenn wir das in künstlerischer Kontemplation Erschaute auf irgend eine Art verkörpern können, derart, daß unser Werk in anderen gleiche oder ähnliche Empfindungen auslöst, wie das Objekt in uns selbst.

Ein Kunstwerk wird uns also auf jeden Fall etwas zu sagen haben. Und wir werden es um so höher schätzen, je mehr es uns zu sagen hat; oder mit anderen Worten, je geistig bedeutender der Schöpfer ist, der durch dies sein Werk zu uns spricht. –

Dies wollen wir uns zunächst nochmals ins Gedächtnis zurückrufen.

Und diese Auffassung von Kunst und Kunstschaffen sei für uns die Grundlage, von welcher wir bei den nun folgenden Betrachtungen ausgehen. Hierbei wollen wir uns ferner bewußt bleiben, daß die Gartenkunst, gleich der Baukunst, nur indirekt künstlerische Werte vermitteln kann, daß wir demnach auch ihre Schöpfungen mit einem anderen Maßstabe messen müssen, als die Werke der Plastik oder Malerei. – –

Wir gliederten das Gebiet der Gartenkunst (siehe S. 4) in private und öffentliche (oder Volks-)Anlagen. Unter den Privatanlagen unterschieden wir als architektonische den Hausgarten und als landschaftliche den Privatpark. Die Haupttypen der Volksanlagen sind der (architektonische) Volksgarten und der (landschaftliche) Volkspark, denen wir als besonderen Typ noch den Friedhof anreihen. Die Wesenszüge dieser Formen wollen wir im folgenden besprechen.



Von den Privatanlagen.

Der Hausgarten.

Wie ich jetzt zur Feder greife, um über den Garten zu schreiben, taucht ein Erinnerungsbild klar vor mir empor. Das Bild des Gartens meines Elternhauses. Haus und Garten unzertrennlich vereint. Das Haus ein großes einfaches Gebäude von rechteckigem Grundriß. Gen Osten und Süden umspannt vom Garten. Den Ostteil bildete ein kleiner Spielplatz mit Schaukel, Barren und Reck, umschlossen von einer Mauer, die Blütengebüsch fast ganz verbarg. Einige Stufen führten hinab in den großen südlichen Teil. Die Treppe flankierten zur Sommerszeit blühende Oleander und andere alte Zierpflanzen, die während der Wintermonate in der kühlen Gartenstube schauernd sich drängten. Unterhalb der Treppe breitete sich ein weites Rasenoval mit drei Blumenbeeten, im Vordergrund und in den Seiten, denen im Frühling Tulpen, Hyazinthen und Crocus entsprossen, während im Sommer niedrige Rosen erblühten. Inmitten der Rasenfläche stand eine alte steinerne Vase, übersponnen von Efeugeranke. Am anderen Ende war ein Bassin mit Springbrunnen, das ein Holzgeländer schützend umgürtete. Östlich vom Rasenoval deckte Gebüsch die Grenzmauer, in der Querachse des Ovals unterbrochen von einem Rundbeet mit einer mächtigen Rhabarberstaude. Im Süden des Ovals lag die große schöne Gartenlaube, gebildet aus knorrigem Geäst geschnittener Linden, die ihre schirmenden Zweige darüber dicht zusammenschlossen. Diese Laube war der Brennpunkt des Lebens im Garten. Hier vereinte sich an schönen Tagen die zahlreiche Familie, hier gesellten sich ihr so oft liebe Gäste. — —

Westlich der Laube, im Süden der langen Hausfront, breitete sich der Hauptteil des Gartens, gegliedert in regelmäßige buchsbaum umsäumte Beete. Längs der Wege blühten auf diesen die



mannigfaltigsten Blumen, dazwischen erhoben sich Rosen. Innerhalb dieser Blumenrabatten wurden Nutzgewächse gezogen, wie sie Küche und Tafel eines großen Haushaltes verlangt. Spargel, Erdbeeren, Kohl und Kraut, Gurken, Möhren, Sellerie und noch manches andere, dessen ich mich kaum noch entsinne. Längs der Hauswände blühten auf sonnigen Rabatten Veilchen, Primeln, Muscari und ach, soviel andere Gewächse, wie sie nur ein alter Garten kennt. An Spalieren hafteten Wein, Pfirsich, Aprikosen, Reineclauden, zu denen manch Kindesauge zur Reifezeit schmächtig emporschaute.

Aber auch wir Kinder hatten unser eigen Land, da jedes von uns mit Ungeduld sein Können erprobte.

Und noch Vielerlei barg der große Garten, vom verlockenden Dickicht der Himbeergebüsche bis zum schattigen Grund, wo im Sommer die großen weißen Lilien regungslos über dem dunklen Immergrün des Bodens schwebten — — noch Vielerlei, dessen ich immer mit stillem Entzücken gedenken werde. — —

So war der Garten meines Elternhauses. Schlicht und einfach, gleich der Wohnung. Doch ebenso frei von aufdringlicher Zierde, geistlosem Scheinprunk.

Erst nachdem ich ihn längst für immer verlassen, habe ich seinen wahren Wert schätzen gelernt. Erst nachdem Hunderte von Fachleuten gestalteter Gärten an mir vorübergezogen, habe ich empfunden, wie viel höher ein Garten nach Art dessen, in dem ich aufgewachsen, zu achten, als die, von denen ich noch sprechen muß. Wohl habe ich noch um manche Heimstätte auf dem Lande ähnliche Gärten wiedergefunden. Doch, Schultze-Naumburg hat Recht, sie sind selten, zu selten geworden.

Allein warum?

Kann man sich denn etwas Einfacheres, Sinngemäßeres denken? Etwas so innig einem starken Bedürfnis Angepaßtes. Gleichsam von selbst entstanden, und doch eben deshalb durchwoben mit den feinen Linien persönlicher Wünsche und Liebhabereien. Da war von bewußtem Kunstschaffen keine Rede. Und doch schien alles



einem Plane sich unterzuordnen, sah alles aus, als könnte es so und gar nicht anders sein.

Im Haus und Garten war es der Fall. Weil sie eben zueinander gehörten. Gewiß hätte ein tieferes Kunstempfinden, eine nicht so ganz im »Praktischen« aufgehende Natur, auch den Garten, wie ich ihn andeutete, noch reicher ausgestalten, noch inniger mit Beziehungen zur Persönlichkeit des Schöpfers durchspinnen können. Aber vom Hause losgelöst, als rein dekorativen Rahmen, hätte ihn ein Gartenfreund nie ausgeführt.

Darin war die »alte Zeit« wirklich eine »gute« zu nennen, daß in solch praktischen Fragen, wie Haus- und Gartengestaltung, die Leute nach ihrem Kopfe arbeiteten und sich nicht auf Gnade und Ungnade dem Geschmack der Mode oder der »höheren Einsicht« der Fachleute auslieferten.

Aber noch Mitte des vergangenen Jahrhunderts, vor allem nach dem Jahre 1871, begann im »geeinten« Deutschland die Ära des akademisch gebildeten Fachmannes. Für alles, alles wurden ein- für allemal gültige Formeln ausgeklügelt. Die sattsam bekannte »Fabrikware« hielt Einzug in Haus und Garten. Damit verschwand das, was Schultze-Naumburg das »gute Alte« nennt.

Allmählich kam dann das »Persönliche« in der Kunst wieder zum Durchbruch. Nachdem die Maler die Natur wieder »sehen« gelernt, die Bildhauer wieder das Individuelle in Mensch und Tier erkannt haben, beginnen auch die Architekten nachzudenken. Sie werfen die gelehrten Ästhetiken, die Bücher über »stilgerechtes Schaffen«, in den Winkel und sehen sich Zeit und Menschen an. Über dem Fragen nach dem Zweck des Baues, nach den Wünschen des Besitzers beginnen sie ihre historischen Reminiszenzen zu vergessen. Ganz allmählich entstehen wieder Häuser, die weder Kopien entschwundener Zeiten, noch Konglomerate eingelernter Schulphrasen darstellen. Eine selbständige Gestaltung greift Platz, die ihre Objekte individualisiert, ihrem Zweckgedanken eine künstlerische Fassung gibt.



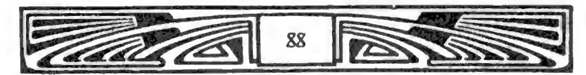
Noch herrscht — und wird für absehbare Zeit herrschen — die Fabrikware, die Ausgeburt der Reißbrettphantasie. Aber wer danach sucht, wird »Neues« finden. Besonders im Hausinnern! Hier haben wir schon einen wirklichen modernen und auch deutschen Stil. Das anzudeuten, hätte W. Lange[87] in seiner Betrachtung »Menschenwerke im Garten« nicht unterlassen dürfen.

Freilich hat Lichtwark Recht, der »Garten« von heute ist noch nicht beim Hause. Die guten Keime moderner Gartengestaltung liegen ja im »landschaftlichen Stil«. Und diesem muß der Garten seinem Wesen gemäß verschlossen bleiben — trotz Langes Logik. Der Denker Lange wird dieser Grundbedingung des Hausgartens nicht gerecht, wenn er folgenden (für Gartenanlagen im allgemeinen geltenden) Grundsatz auch auf den Garten (in unserem Sinne!) bezogen wissen will, wonach der Garten[88] als ein von der menschlichen Bebauung unangetastet gebliebener Rest derjenigen Landschaft betrachtet werden soll, in der er liegt. Und »dieser Rest soll mit künstlerischen (d. h. naturwahren) Mitteln (nicht mit künstlichen, d. h. unwahren) bis zur höchsten Mannigfaltigkeit des Inhaltes gesteigert werden, welche unter günstigen Umständen auch die Natur (innerhalb ihrer zusammenhängenden Gesetze von Ursache und Wirkung) hier hätte schaffen können.«

Es wäre nutzlos, mit Lange zu polemisieren, sein Gedankengebäude ist gewiß groß und reich, errichtet auf der Basis ernsten Nachdenkens und wissenschaftlicher Naturbeobachtung. Aber die Gartenkunst erschöpft Lange nicht. Sowie er beginnt, aus seinen Beobachtungen logische Folgerungen zu ziehen, gerät er meinem Empfinden nach oft in ein falsches Fahrwasser. Er kommt, auf dem Boden der modernen naturwissenschaftlichen Weltanschauung stehend, zu dem Schlusse, daß alle Gärten, auch die kleinsten Stücke von wenigen Metern Raum, landschaftlich zu gestalten sind. Wenn die sogenannte moderne naturwissenschaftliche Weltanschauung kein Verständnis für den Begriff »Kunst« hat, dann kann sie für uns

[87] Vergl. »Gartenwelt« 1904, S. 339.

[88] Bei Lange (in »Gartenkunst« 1903, S. 101) im Sinne von Gartenanlage.



in Kunstfragen eben nicht maßgebend sein. Im Garten herrscht der Mensch, nicht die Natur. Und auch Park und öffentliche Anlage können nur insofern Kunstwerke sein, als wir in ihnen nicht »Reste der Natur«, sondern »Neuschöpfungen des Künstlers« sehen. — —

Die Anlagen um unsere Vorstadtvillen sind keine Hausgärten. Sie stehen nicht in organischem Zusammenhange mit dem Hause. Sie sind ein bloßer Aufputz von dessen Umgebung. Man hat sie zugeschnitten auf die Wirkung nach außen, nach der Straße, nicht aber geschaffen als Erweiterung der Wohnung, als Raum zu Nutz und Freude ihres Besitzers.

Solche Villengärten sind überaus bezeichnend für die in den Kreisen der Landschaftsgärtner herrschende Scheinkunst. Sie sind aber vor allem ein Beweis dafür, in wie hohem Grade ihren Besitzern das Gefühl für Häuslichkeit, für die Reize intimen Familienlebens fremd zu werden beginnt. Alles verflacht, veräußerlicht sich. Das ganze Streben der sogenannten »besseren Kreise« — die ich hier zunächst im Auge haben muß — geht dahin, der Außenwelt aufzufallen, im seichten Fahrwasser der allgemeinen Mode zu schwimmen,[89] anstatt in der Enge eines abgeschlossenen, nur den liebsten Freunden zugänglichen Heimes eine gesunde starke

[89] In dem S. 4 zitierten Artikel sagt Lichtwark unter anderem zu seinem Freunde: »Ich weiß, du wirst einwenden, für Erholung und Muße fehlt die Zeit. Das ist Einbildung. Sie muß da sein, und reichlich da sein, für einen anderen Zweck, der mit Arbeit und Schaffen, mit Erholung und Auffrischung nichts zu tun hat, für den aber auch die besten Kräfte, die Gesundheit des Körpers, für den die Spannkraft der Seele und die Ruhe des Gemütes nutzlos geopfert werden; die im heutigen Deutschland übliche barbarische Form einer unersprießlichen Geselligkeit, unter der jeder seufzt, die die tüchtigsten Männer zugrunde richtet und von edler Erholung und freudebringender Teilnahme an den Kulturgütern der Welt abhält, und deren Notwendigkeit doch jeder als einen Glaubensartikel hinnimmt. Entzieh dich ihr nur, du hast Zeit und Kraft die Hülle und Fülle. Dann würdest du auch aus eigener Erfahrung und Beobachtung kennen lernen, wie notwendig dem Gesamtleben und Gedeihen des Volkes deine freiwillige Arbeit auf Nebengebieten ist. Wir könnten vom Hausbau bis zur Schneiderei jedes Gebiet des Schaffens daraufhin ansehen und würden überall dieselbe Krankheit finden: es fehlt an der Mitarbeit des verständigen Laien und deshalb kann das Höchste nirgends geleistet werden ...«

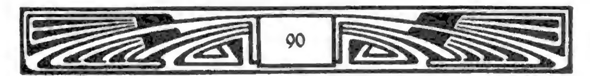


Persönlichkeit walten zu lassen. Der Aufschwung im Kunsthandwerk bedeutet einen Kampf gegen die banalen, der Mode des Tages gemäßen Einrichtungen der Wohnungen. Er sucht diese wieder individuell auszugestalten, in Menschenheime zu verwandeln.

Und was im Innern der Wohnung jetzt mit Erfolg angestrebt wird, muß auch im Garten einen Ausdruck finden. Wer sich im Hause heimisch fühlt, wird auch den Garten gegen die zudringlichen Blicke Fremder abschließen und in ihm schalten und walten, wie es ihm ums Herz ist. Er wird nicht länger sein Haus mit einer vom Landschaftsgärtner bezogenen, nach Modemodellen angefertigten Garnitur umgeben lassen, sondern, wenn er selbst sich nicht Rates weiß, einen Künstler suchen, der seine Wünsche zu erraten und zu verwirklichen versteht.

Ich betone – der Besitzer ist in erster Linie schuld an dem trostlosen Zustande unserer Gärten: Nicht der Landschaftsgärtner. Dieser will oft etwas ganz Gutes, nur etwas meinem Gefühle nach Widersinniges. Er will Gartenanlagen schaffen zur Verschönerung der gesamten Gegend, zur Freude der Straßenpassanten, zur »Verzierung« der Villen. Wenn nun der Besitzer kein Empfinden dafür hat, daß solches Tun dem Charakter eines Gartens ganz widerspricht, die Landschaftsgärtner haben in 99 von 100 Fällen sicher erst recht kein Verständnis dafür. Sie sind aufgewachsen und tun es noch im Glauben an die allein seligmachenden Lehren der Mode. Sie haben zu wirklicher Kunst fast keine Beziehung oder sie mißverstehen die Gartenkunst dahin, daß sie lediglich »landschaftliche« Aufgaben zu erfüllen habe und alle Anlagen unter diesem Gesichtspunkt zu betrachten seien.

Was wird doch heute nicht alles getan, die Leute anzueifern, ihre Häuser und Gärten für die Vorübergehenden mit Blumen zu schmücken. Es werden Preise ausgesetzt für die schönsten Blumenfenster, die malerischst bepflanzten Balkone, die hübschesten Hausgärten und dergl. mehr. Eine aus »Fachleuten und sachverständigen Laien« gebildete Kommission fährt ein paarmal im



Sommer umher und verleiht dann dem Glücklichen, der sich am meisten bemüht, anderen zu gefallen, einen Preis! Vielleicht beginnen die Besitzer noch danach zu streben, daß sie alljährlich eine Medaille oder 50 Mark erhalten dafür, daß sie ihren Garten den Blicken Fremder so tief wie möglich erschließen, daß sie ihn ganz und gar veräußerlichen.

Nicht im mindesten hege ich Zweifel, daß Tausende das Tun für richtig, für gartenkünstlerisch halten. Aber ich hoffe nicht minder fest, daß Abertausende den Herren, die ihre Blumenfenster und Gärten kontrollieren wollen, die Türe vor der Nase zuschlagen werden — nachdem sie zuvor ihnen höflich angedeutet, daß sie Haus und Garten für sich selbst erbaut, daß es ihnen herzlich gleichgültig sei, wie diese von außen wirken, so sie selbst nur sich wohl und zufrieden fühlen zwischen ihren vier Wänden, zwischen ihren Nelken und Rosen.

Und haben diese Leute etwa nicht Recht? Mein eigen Haus und Garten würde ich mit einer Mauer umziehen, einer soliden, sauberen Mauer, die jeden Einblick verwehrt. Nur einige Efeuspitzen, ein paar Ranken wilden Weines, wundersam blaue Waldrebenblüten, die verstohlen über die Mauer lugen, einige Hauslauchpflanzen, die auf ihr sich angesiedelt, Baumspitzen, die dahinter emportauchen, sollten dem Vorübergehenden verraten, daß hinter der Mauer ein Garten liegt. Und ist jener dafür empfänglich, so wird er den verschwiegenen Reiz solcher Gartenmauer, wie sich Schultze-Naumburg treffend ausdrückt, tief empfinden. Er wird ahnend sich den Garten gestalten und beglückter weitergehen, als wenn er einen Blick in eine offene Schauanlage geworfen.

Was kann ihm eine solche im Grunde bieten. Sein Blick streift sie im Eilen, er hemmt auch wohl die Schritte, eine schöne Blume zu betrachten. Aber immer starrt zwischen ihm und ihr das Gitter. Immer überkommt ihn das Gefühl, als prahle der Besitzer mit seinen Schätzen, als gehöre die Anlage einem Parvenü, der, satt lächelnd, seine mit kostbaren Ringen geschmückten Finger bewundern läßt.



W. Lange[40] hat speziell über die Anlage der sogenannten Vorgärten folgenden Gedanken ausgesprochen: »Ich denke mir eine Straße mit Vorgärten, z. B. in geschlossener Bauweise. Die Vorgärten bilden alle zusammen einen schmalen, langen Streifen eingesäumtes Land, unterbrochen durch die Hauseingänge. Soll nun jeder einzelne Garten mit Wegchen, Grüppchen, Bächelchen u. s. w. zu einer Miniaturlandschaft von 10 qm umgebildet werden, etwa nach einem verkleinerten Plane, der für 100000 qm einen schönen Garten gegeben hätte? Das wäre — chinesisch, aber auch deutsche Kinder haben dergleichen schon fertig gebracht. Wenn man aber alle Vorgärten als ein zusammenhängendes Ganze betrachtet, etwa von der gegenüberliegenden Straßenseite aus, so ließe sich mit über das Ganze verteilten Bäumen verschiedener Höhe, Buschwerk, Rasen, zwanglosen Blütenpflanzen u. s. w. ein schmaler Streifen Landschaft schaffen, der das Straßen- und Häuserbild malerisch belebt, abwechselungsvoll die starren Linien der oft langweiligen Architektur und Fensterreihen unterbräche — mehr als dies bestgepflegte Vorgärten nach der alten Schablone, einzeln in sich abgeschlossen, symmetrisch eingeteilt, vermögen. Nur ein lebendes Beispiel, etwa an einer Privatstraße, müßte aufgestellt werden, und bald wird es im eigenen Interesse der Hausbesitzer Nachahmung finden, denn es ist das billigste: Rasen, ein paar Bäume und Blumen — Wege sind durchaus nicht nötig — das ist alles. Doch noch eines fehlt: der Zusammenschluß der Nachbarn zu einer künstlerischen Einheitlichkeit auf Grund gegenseitiger Rücksicht; dies kostet nur Selbstüberwindung.«

Langes Worte klingen bestechend. Die Ausführung seines Projektes halte ich in weitaus den meisten Fällen jedoch für schlechthin unmöglich. Ich deute nur an, daß ein Zusammenschluß der Nachbarn schwerlich herbeizuführen ist. Sie werden selbst ihr geringes Interesse an dem schmalen Streifen Vorgarten kaum zu Gunsten der Allgemeinheit opfern, da für sie ja so gut wie gar kein Nutzen daraus entspränge. Nein, ich halte es gleich Schultze-

[40] Siehe »Gartenwelt« 1901, S. 77.



Naumburg für einen ganz verfehlten Gedanken, durch solche Vorgärten die Straße verschönern zu wollen. Und das will ja die hochwohlweise Polizei, wenn sie die Anlage einfach zur Pflicht macht. Aber dabei denkt sie, wie so oft, etwas zu kurz. Was hat denn dieser schmale Streifen zwischen Haus und Straße für Zweck? Dem Besitzer bringt er in keiner Weise Nutzen. Zumeist gedeiht auf dem Lande so gut wie nichts, da auf der einen Seite das hohe Gebäude, auf der anderen hinter dem Gitter gewöhnlich eine Reihe Alleebäume steht und so der Vorgarten beinahe ständig im Schatten liegt. Die Menschen, die sich darin aufhalten, sind den Blicken der Passanten ganz und gar preisgegeben und können sich kaum drehen und wenden.

Wenn die fürsorgliche Behörde die Stadt verschönern will, so soll sie in den Straßen, wo sie jetzt Vorgärten anordnet, lieber den Damm verbreitern lassen, damit die Alleebäume auf einen Rasenstreifen zu stehen kommen können. Die Häuser treten unmittelbar an den Fußsteig und die häßlichen, störenden Gitter fallen weg. Läßt sich die Straße breit genug anlegen, so kann der Stadtgärtner den einfachen Rasensaum zu einer Blumenrabatte umgestalten. An einer solchen freut sich jeder, da er fühlt, daß sie im Interesse der Allgemeinheit angelegt ist. –

Wie kann man nun aber den Garten im einzelnen künstlerisch gestalten? Ich höre gar manchen Leser so fragen und will deshalb versuchen, das Wesentliche hervorzuheben.

Zwei Hauptbedingungen sind im Garten zu erfüllen. Ihn mit dem Hause in innigem Zusammenhang zu bringen und gleichzeitig ihn dem Charakter des Landes anzupassen, darin er liegt. Ich sage dem Charakter des »Landes«, nicht der »Landschaft«. Im Garten, wo landschaftliche Charaktere nicht zur Geltung gebracht werden können, erscheint in der Behandlung und Wahl des lebenden Materials eine viel größere Freiheit erlaubt, als im Park. Doch können wir in Norddeutschland Motive aus dem Garten Italiens und dessen Material im Prinzip ebenso wenig verwerten, wie Pflanzen aus den Tropen. Aber unter den Gewächsen,



die in Mitteleuropa und klimatisch analogen Landstrichen der übrigen Teile der nördlichen gemäßigten Zone gedeihen, haben wir unbeschränkte Wahl — wenn wir sie bezahlen und ihnen gute Existenzbedingungen bieten können. Jedenfalls wäre es ganz verkehrt, engere Grenzen zu ziehen. Da der Garten um so schöner sein wird, je besser dies verwendete Material ist und je mehr es sich den örtlichen Verhältnissen akklimatisiert, so wird der wohlüberlegende Schöpfer bei der Wahl jeder einzelnen Pflanze bedenken, ob sie »zur vollen Schönheit« gelangen kann. Er wird auch nach Möglichkeit zu vermeiden suchen, solche Gewächse zu nehmen, die nur während der wärmsten Monate sich frei zeigen lassen, sonst aber des Schutzes in irgend welcher Art bedürfen. Denn die künstlerische Einheit des Gartens wird sofort gestört, sowie bestimmte, für den Gesamteindruck wichtige Objekte durch »Schutzmittel« den Blicken entzogen werden. Und soll nicht der Garten zu allen Jahreszeiten einen »Charakter« zu wahren suchen, wie auch die Natur in jedem Monat »schön« genannt werden darf! Wir wollen es wenigstens anstreben!

Die Beziehung zum Hause drückt sich im Garten vor allem in seiner Gliederung aus. Und ferner eben darin, daß wir dem Hause ein landschaftliches Motiv nicht gegenüberstellen. Sowie wir im Sinne von Langes Naturgarten den Garten als Rest einstiger Landschaft betrachten, bleibt er dem Hause fremd und kontrastiert damit. Als »erweiterte Wohnung« aber darf er das nicht.

Wenn aber Haus und Garten als Glieder eines Organismus erscheinen sollen, muß ihre Anlage Hand in Hand gehen. Das Tonangebende ist in jedem Falle das Haus. Es ist der Schlüssel für die Raumgliederung des Gartens. Doch liegt der Schwerpunkt seines Einflusses in der Lage, nicht in seiner äußeren Form. Je nachdem das Haus im Mittelpunkt, am Ende oder am Beginn des Gartenterrains liegt, wird dessen Einteilung wechseln; sie wird aber bei gleicher Lage des Hauses ziemlich dieselbe sein, wie auch der Stil des Gebäudes sein mag.



Erst in die durch die Architektur gegebenen Grundformen tritt die Pflanze ein. Sie ordnet sich ihnen unter, sucht aber ihre Individualität so viel als möglich zu wahren. Demgemäß wird in jedem einzelnen Falle die Wahl der Pflanzen tunlichst auf solche zu beschränken sein, die sich ohne Zwang eingliedern lassen. Zwang soll dabei nicht gleichbedeutend mit »Schnitt« sein. Es gibt viele Gewächse, die sich beschneiden lassen, ohne dadurch in ihrer »Natürlichkeit« beeinträchtigt zu werden. Man denke nur an den Buchsbaum. Auch Kronenbäumchen von Weiß- oder Rotdorn, Kugelakazien, Pyramideneichen und andere Pflanzen lassen sich sehr wohl beschneiden. Daß lebende »Hecken« ein hohes künstlerisches Moment auch in unserem Garten bilden können, sagte ich bereits früher — nur dürfen sie nicht zu Imitationen von Mauern ausarten!

Unter den Nadelhölzern gibt es eine große Zahl, die äußerst regelmäßig wachsen. Allein ich möchte im Garten die Anwendung von Koniferen nur dort befürworten, wo sie wirklich gut gedeihen. Überall da, wo sie durch »Stadtluft« oder andere Einflüsse im freudigen Wachsen beeinträchtigt werden, lasse man sie weg. Nur gesunde[41] Pflanzengestalten können wir im Garten, ich darf sagen, in Gartenanlagen überhaupt brauchen! Im übrigen wird jeder einzelne Gartenbesitzer oder Gartengestalter je nach seinem persönlichen Geschmack dies oder jenes bevorzugen oder ausschließen.

Das Hauptmaterial des Gartens wird wohl die »kleine Blütenpflanze« — ob nun einjähriges oder perennes Kraut oder Sträuchlein — sein. Hiervon die einzelnen Charaktere zur vollen Geltung zu bringen, darin liegt ein weites Gebiet für feine künstlerische Betätigung. Die Auswahl ist auch hier durch örtliche Bedingungen beschränkt. Im Heidegarten im Sinne Lichtwarks wird das Material des Heidebodens vorherrschen. Die Landschaft, in der

[41] Ich rechne dabei interessante, an und für sich krankhafte Wuchsformen und ähnliches nicht zu den kranken in unserem Sinne, denn in einzelnen Fällen lassen sich »krankhafte Abnormitäten« wohl verwerten.

der Garten liegt, wird für die Wahl des Pflanzstoffes maßgebend sein, nur nicht in so hohem Maße, daß wir eine Art Spiegelbild der Naturheide im Garten erstehen lassen. Wir werden vielmehr den Charakter Heide — obgleich uns auch das Material der norddeutschen allein genügen könnte! — gern im weitesten Sinne fassen und Heidepflanzen aus der neuen Welt oder sonstigen Ländern nicht verschmähen, sofern sie sich voll akklimatisieren lassen.

Auf das Gehölz- oder Blumenmaterial im einzelnen hier einzugehen, ist unmöglich. Solche Sachen müßte man anschaulich durch Photos darstellen. An der Hand von Bildern ließe sich auch ein ausgezeichneter Überblick über vorhandene Gärten geben. Man müßte dabei nicht, wie es Schultze-Naumburg (in einer für seine Zwecke natürlich sehr berechtigten Weise) tut, einzelne Momente herausgreifen, sondern verschiedene Ansichten aus demselben Garten, im Wechsel der Jahreszeiten, zur Darstellung bringen. Derart hätte ein Werk, wie das von C. Hampel: Hundert kleine Hausgärten — Sinn. Nur zehn Gärten abweichender Gestaltung so geschildert böten unendlichen Stoff zum Nachdenken und Anregungen in Hülle und Fülle. Unsere Zeit ist ja eine Zeit der Illustrationen. Vielleicht wird es mir möglich, den Garten einmal in einer derartigen Monographie zu behandeln.[42]

Wichtig sind ferner für Fachmann und Liebhaber Schriften, die ihn über sein Pflanzenmaterial unterrichten. Ich weise in der Anmerkung auf zwei Werke hin, die den Vorzug haben, die in ihnen beschriebenen Gewächse farbig wiederzugeben.[43] Gerade

[42] Der Privatpark böte ebenso reichen Stoff dazu. Nicht minder die öffentliche Anlage, deren Typen so zahlreich sind. H. Pietzner hat ja bereits etwas ähnliches über »landschaftliche Friedhöfe« versucht, wovon wir noch sprechen werden. Lange hinwiederum bietet in seiner Artikelserie in ausgezeichneten Photos »Motive aus der Natur«. Solcherweise ließe sich eine Gartenkunst-Literatur schaffen. Und wäre es nicht ein des Vereins deutscher Gartenkünstler würdiges Unternehmen, die Herausgabe ähnlicher Abhandlungen zu fördern?

[43] Hesdörffer, Köhler und Rudel, Die schönsten Stauden für Schnittblumen- und Gartenkultur — sowie Hesdörffer, Die schönsten Blütensträucher für Gartenausschmückung und Treiberei (im Erscheinen begriffen).



den Stauden und den schön blühenden Gehölzen muß der Gartengestalter viel inniger als bisher sich zuwenden. Es gibt noch unendlich mehr Arten und Formen, als die genannten Schriften enthalten. Viel, viel mehr, als unsere Anlagen heutzutage zeigen. Und der Liebhaber sollte durch seine Wünsche unsere Züchter[44] noch anregen, immer mehr Arten in Kultur zu nehmen, damit unsere Anlagen sich förmlich mit Blumen füllen. Bilder aus englischen Gärten zeigen uns ein wahres Blütenmeer. Dabei die Blumen in künstlerisch freier Gruppierung, nicht im Zwange von verworrenen Teppichbeetschablonen. –

Noch ein Element im Garten, dessen Bedeutung Schultze-Naumburg mit Recht hervorgehoben, müssen wir besprechen: die Gartenlaube. Sie bildet häufig ein künstlerisches Moment in den alten Gärten, die uns dieser Künstler zeigt. Besonders wenn sie sich in einem größeren Garten zum Begriff des Gartenhauses ausgewachsen hat.

Die neue Zeit hat bisher weder auf dem Gebiet des Gartenhauses noch der Laube neue Typen geschaffen, »sondern – wie Schultze-Naumburg der Wahrheit gemäß schreibt – nur alles Erdenkliche erfunden, was die gute alte Laube verballhornen konnte. Sogar Lauben aus Eisen hat man ersonnen, obgleich doch hier die unmittelbare Berührung des dünnen, frostigen Materiales beim Sitzen geradezu abscheulich ist.« »Aber auch, wo man beim Holz bleibt, sucht man neuerungssüchtig nach Veränderung der guten, überlieferten Formen und findet nur alberne Spielereien. Das Vernünftige und sich unmittelbar aus dem Sinn ergebende

[44] Nichts liegt mir ferner, als für einzelne Firmen Reklame zu machen. Es dürfte indes manchen Leser erwünscht sein, Firmen zu wissen, die vor allem auch »Seltenheiten« führen; ich nenne daher als mir bekannte reelle Bezugsquellen für 1. Gehölze: Das Arboretum zu Muskau, N.-L.; H. Hesse, Weener a. E., Ostfriesl.; Simon-Louis Frères, Plantières bei Metz; L. Späth, Berlin. 2. Für Stauden: G. Arends, Ronsdorf bei Barmen; Goos & Koenemann, N.-Walluf bei Wiesbaden; Koehler & Rudel, Windischleuba bei Altenburg, S.-A.; Nonne & Hoepker, Arendsburg bei Hamburg und E. R. Rudel, Naunhof-Leipzig. Die so brauchbaren Wasserpflanzen führt als Spezialität H. Henkel, Darmstadt.



ist doch das einfache Spalierwerk, wie man es seit altersher anwandte, um das Umklettern und Einspinnen den Pflanzen nach Möglichkeit zu erleichtern« ... »Das Spalierwerk ... ist stets die natürliche Wandung der Laube gewesen und wird es bleiben. Es ist kaum nötig, zu untersuchen, ob die Heiterkeit, die aus dem lustigen Gitterwerk, das in seinen klaren Horizontal- und Vertikallinien sich so einfach dem Auge definiert, mehr den Assoziationswerten, die es uns mit dem Garten verbinden, oder mehr den klaren, schlichten Formen selbst entspringt.«

»Auch die Laube durchläuft alle Stadien vom schlichtesten Plätzchen bis zum vornehmen Pavillon des fürstlichen Gartens, und die Lösungen, die die gefestigte Kultur dafür fand, sind überall gleich schön.«

Ein wirklicher Künstler wird auch heute die Frage der Laube oder des Gartenhauses im rechten Sinne lösen, ohne die alte Zeit zu kopieren. Aber die Pseudokunst, die sich in unseren Gärten so ganz besonders breit macht, und gegen die Schultze-Naumburg wettert, hat in der Tat die hirnverbranntesten Dinge ersonnen. Sie hat unter der Devise: »so natürlich wie möglich« Lauben, Brücken und manches noch in die Gartenanlagen gebracht, dem gegenüber die künstlichen Rehe, Zwerge und dergleichen »Zierstücke« an Sinnlosigkeit beinahe zurückstehen. Die Abbildung 60 in Schultze-Naumburgs Band II der Kulturarbeiten, Seite 95, ist durchaus kein allzu krasses Beispiel. Vor mir liegt der Prospekt einer Hamburger Firma,[45] deren Spezialität Grottenbau- und Naturholzarbeiten sind. Sie bildet darauf wahre Konglomerate von Geschmacklosigkeit ab, die unter anderem auf der Weltausstellung in Paris 1900 mit einem »grand prix« bedacht wurden. Fürwahr, es ist eine schöne Sache um die sogenannten ersten Preise!

Ich würde diesen Mißgeburten einer Fabrikkunst keine fünf

[45] Und eben dieser Firma hat die »Gartenwelt« in Band VIII, S. 204, 1904 einen anerkennenden Artikel gewidmet. Die diesem beigegebenen fünf Abbildungen sind einfach »entsetzlich!«



Zeilen widmen, wenn nicht die Fachpresse sie ernst nähme. Nicht nur die »Gartenwelt«, auch die »Gartenkunst«[46] redet den »rustiken Bauten« das Wort. Ich kann mir nichts Gekünstelteres denken, als die hier gebotene »Natürlichkeit«. Auch auf solche Gartenhäuser u. s. w. paßt das, was A. v. Sckell vor fast einem Jahrhundert schrieb:

»Ich kann hier die sogenannten Prügelbrücken und Prügel-Gartenbänke, die aus natürlichen Baumästen, mit ihren mit Moos bewachsenen Rinden überzogen, zusammengefügt sind, und die man in so vielen Gärten noch so oft antrifft, nicht unbemerkt lassen. Solche Brücken haben erstens gar keinen Kunstwert; ihre Verbindung ist nicht dauerhaft, vielmehr gefährlich und ihr Ansehen ärmlich. Ebenso verhält es sich mit den schmutzigen Gartenbänken ähnlicher Art, wo an den dürren, rauhen Ästen die Kleider hängen bleiben, zerrissen und verunreinigt werden. Allein man findet, außer obigen Spielwerken, noch andere dergleichen, welche den besseren Geschmack ebenso sehr wie die Prügelbrücken und Prügelbänke beleidigen, und den Gärten der Natur nicht den allergeringsten Kunstwert beilegen.«

Mag man auch auf den »natürlichen Bänken« von heute die Hosen weniger gefährden, und mögen die Brücken in der Tat noch so tragfähig, so sicher sein, sie scheinen es nicht! Eine Brücke und ein Geländer müssen vor allem schon unserem Auge

[46] Man lese den Artikel von Karl Eitz, Landschafts- und Gartenbauten in künstlerischer und zeitgemäßer Ausführung, 1902, Seite 4. Ganz so schlimm sind ja die darin belobhudelten Machwerke einer Eislebener Firma nicht, wie die ihrer Hamburger Kollegin. Aber daß im Organ der deutschen Gartenkünstler behauptet werden kann, daß Leute, die solche Brücken und Tore u. s. w. fabrizieren, wie sie uns Fig. 6, Seite 10 zeigt, zu »den hervorragendsten Architekten gerechnet werden müssen« — das ist sehr bezeichnend für das im Organ sich spiegelnde künstlerische Niveau der Vereinsleitung. Und der Artikel schließt mit folgenden Worten: »Am Schlusse unserer Ausführungen geben wir uns der Hoffnung hin, den Lesern dieser Zeitung, besonders aber den Vertretern der neueren Richtung in der Landschaftsgärtnerei einen guten Dienst erwiesen zu haben, indem wir sie mit den neueren Bestrebungen und Leistungen auf dem Gebiete der Landschafts- und Gartenarchitektur bekannt machten.«



Sicherheit gewährleisten. Das tut aber ein kraus zusammengenageltes Brückengeländer nicht. Und steht es etwa in besonderem Einklang zur umgebenden »Landschaft?« Keineswegs! Es wohnt ihm nicht das geringste Natürliche inne. Wogegen ein einfaches, glattes Lattengeländer, eine sauber, glatt gehobelte Bank oder ein Steinsitz sofort die Hand des Menschen zeigen und nirgends störend wirken, sofern sie nicht mit zwecklosem Zieraufputz behangen sind.

Der Privatpark.

Eine scharfe Grenzlinie zwischen den Begriffen Hausgarten und Privatpark läßt sich eigentlich nicht ziehen. In jedem Parke liegt als architektonisches Zentrum ein Garten. Und nur dann kann auf einem Gelände die landschaftliche Gestaltung in ihr Recht treten, wenn es groß genug ist, um eine genügende Vermittlung der Gegensätze Haus und Landschaft durch das Zwischenglied des Hausgartens zu gestatten.

Gehen wir auch im Parke vom Hause aus, denn zu ihm leiten alle Wege hin und zurück.

Die Umgebung des Wohnhauses

wird, wie gesagt, in jedem Falle dem Banne der Architektur unterliegen. Ist die Anlage sehr groß und kann die Umgebung des Hauses recht reich ausgestattet werden, so spricht man von einem »Pleasureground«. Ich fasse diesen Begriff im Sinne Pücklers. Dieser sagt in seiner S. 37 zitierten Schrift: »Das Wort ‚Pleasureground‘ ist schwer genügend im Deutschen wiederzugeben, und ich halte es daher für besser, den englischen Ausdruck beizubehalten. Dieser bedeutet ein an das Haus stoßendes, geschmücktes und eingezäuntes Terrain, von weit größerem Umfange als Gärten zu haben pflegen, gewissermaßen ein Mittelding, ein Verbindungs-

glied zwischen dem Park und dem eigentlichen Garten.«[47] Und weiter heißt es dann in bezug auf die Ausgestaltung des »Pleasure-grounds«: »Ich könnte ein früher gebrauchtes Wort hier noch einmal variieren, und sagen: wenn der Park eine zusammengezogene idealisierte Natur ist, so ist der Garten eine ausgedehntere Wohnung. Hier mag also der persönliche Geschmack aller Art sich wohl ein wenig gehen lassen, ja sogar Spielereien und das freieste Hingeben an die Phantasie erlaubt sein. Alles biete hier Schmuck, Bequemlichkeit, sorgfältigste Haltung und so viel Pracht dar, als die Mittel erlauben. Der Rasen scheine ein sammtner Teppich mit Blumen gestickt, die schönsten und seltensten ausländischen Gewächse (vorausgesetzt, daß Natur oder Kunst ihr gutes Gedeihen möglich machen können) finde man hier vereinigt ...«

Pückler hat ganz recht. Die Umgebung des Hauses ist stets als »Garten« zu gestalten. Und wenn ich sagte, daß dieser den Übergang zur Landschaft vermitteln soll, so heißt das nicht, daß beide auf irgend eine Weise unmerklich ineinander übergehen sollen. Ganz im Gegenteil. Der Garten und das Haus liegen als ein Organismus in der Parklandschaft und zeigen ihre Grenzen durch scharf markierte Linien an. Lassen sich diese nicht – etwa durch Terrassen – im Terrain ausdrücken, so werden Steinbalustraden oder niedrige Hecken, selbst Gitter dazu dienen können.

Im übrigen muß ich auch hier auf ein Eingehen ins Einzelne

[47] Wenn ich Mawson in seinem Werke »the art and craft of garden-making« recht verstehe, faßt man heute in England die reinen regelmäßigen Zieranlagen beim Hause unter dem Namen »Pleasureground« oder »pleasure gardens« zusammen im Gegensatz zu den Nutzgärten, den »kitchen gardens.« Inwiefern Meyer dazu kommt, den regelmäßig eingeteilten Lustgarten dem unregelmäßigen Pleasureground gegenüberzustellen, ist mir unklar. (Vergl. Lehrb. d. schön. Gartenkunst, 3. Aufl. S. 76). Mawson, dessen schönes Buch doch gewiß die englische Auffassung gut wiedergibt, sagt bezüglich der Umgebung des Hauses auf S. 14 ausdrücklich: ... »This shows that both architect and client look upon the art of garden-making as something entirely apart from architecture. If however, the garden is to be a complement of the house, its arrangement must, in a great measure, be ruled by the design of the house, and its details conceived in the same spirit.«



verzichten. Nur das Wesentliche will ich in meiner Schrift streifen; und obendrein fehlen dieser alle Bildbeigaben, ohne die nun mal Details sich kaum beschreiben lassen. Immerhin komme ich bei den »öffentlichen Anlagen« noch auf vieles zurück, was für den Garten und Park Geltung hat, denn hierbei kann ich bestimmte Anlagen ins Auge fassen und ihre Mängel oder Vorzüge beleuchten. Der Mangel von Photos wird dabei weniger empfunden werden, denn viele Leser können an der Anlage selbst nachprüfen, ob ich recht habe. –

Wenden wir uns jetzt

den rein landschaftlichen Momenten

zu. In der rein landschaftlichen Anlage treten die führenden Linien, die scharfen Züge, wie sie die architektonische aufweist, gegen die unregelmäßig sich aufbauende Landschaft stark zurück. Es gilt mit großer Überlegung zu arbeiten, damit nicht im Wechsel der einzelnen Szenerien der das Ganze beherrschende Grundgedanke verloren geht. Fast alle unsere landschaftlichen Anlagen zergliedern sich in lauter aneinandergereihte Einzelheiten, wenn nicht ein architektonisches Zentrum sie zusammenhält. Es bedeutet dies nicht immer einen Fehler. Sehr große Anlagen werden durch starke Gliederung reizvoll und befriedigen uns recht wohl, sobald die Einzelheiten gut ausgearbeitet und abgestimmt sind. Bei einem Privatpark haben wir freilich fast stets einen festen Ausgangspunkt: die Wohnung, sei es Villa, Landhaus oder Schloß. –

Die Gehölze sind für gewöhnlich das ausschlaggebende Element im Park. Allerdings erlangen sie in Neuanlagen, wo wir keine alten Bestände einbeziehen können, erst nach zehn oder gar zwanzig Jahren ihre charakteristischen Züge. Aber gerade deshalb liegt in einer sorgsamen Ausarbeitung der Gehölzpartien die Hauptaufgabe des Künstlers. Die Meinung, daß die Gliederung der Anlage durch den Grundriß, die Wegeführung, gegeben werde, ist irrig.



Ich wiederhole nochmals, was Lange in einem seiner Aufsätze[48] sagt:

»Die Umrißlinie, die Silhouette, ist das Blickfälligste an jeder Erscheinung, und wir müssen bei der Gartenschöpfung weit größeren Wert hierauf legen, als es bisher geschah. Man haftet zu sehr an der horizontalen Fläche, infolge der Lehren, welche mit ihrer Betonung der Flächeneinteilung durch gerade und krumme Linien fast allein bisher auf die Gartengestaltung Einfluß hatten. Die Gartenschöpfung erfüllt, wie die Natur, nicht sowohl die horizontale Fläche, als den Raum« ... »Die Umrißlinie der Blickgrenze erfordert in jedem Garten, er sei groß oder klein, ja in jedem Teile desselben, und zwar von den verschiedensten, vielmehr von allen nur möglichen Standpunkten aus die allererste Berücksichtigung.«

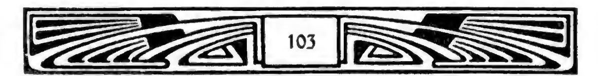
Um derart räumlich zu gestalten, muß der Landschaftsgärtner sich zunächst an Ort und Stelle geistig die Anlage bis in alle Details versinnbildlichen. Die Fähigkeit, im Geiste zu gestalten, bildet ja ein Zeichen seiner Künstlerschaft. Diese wird ihm in jedem Falle einen[49] richtigen Weg zur Lösung zeigen. Geschriebene Gesetze können ihm wenig genug helfen.

Fassen wir mal ein konkretes Beispiel ins Auge. Es gilt auf einem großen Terrain in der deutschen Tiefebene einen Park anzulegen. Der Besitzer wünscht rein landschaftliche, aber sehr wechselreiche Gestaltung. Der Künstler ist schon durch die Lage des Geländes an gewisse Gesetze gebunden. Er kann – wenn ausreichende Geldmittel zur Verfügung stehen – in der Ebene wohl eine Hügellandschaft mit all ihren Reizen zum Ausdruck zu bringen suchen, keinesfalls aber wirkliches Gebirge imitieren. Über eine »Imitation« würde er ja nicht hinauskommen.

In unserem speziellen Falle könnte der Künstler den Gegensatz soweit steigern, daß er als Grundton den Hügelcharakter festhält

[48] Die Blickgrenze in der Natur und im Garten. In »Gartenwelt«, IV, S. 493, 1900.

[49] Ich sage nicht »den«, sondern »einen«, betonte ich doch schon oben, daß wohl jeder Künstler seine eigene Lösung finden wird.



und nur in Einzelheiten in die Ebene überleitet. Wir wollen jedoch annehmen, daß er den Charakter der Ebene auch im Parke wahren will. Dabei wird er die Hauptmassen der Gehölzgruppen aus solchen Bäumen bilden, die ihre natürlichen Standorte in Lagen haben, die der des Parkes entsprechen. Dies soll aber nicht heißen, daß er diese tonangebenden Gehölze aus der Flora der Heimat wählen muß. Er kann mit Recht sie durch ihre analogen Vertreter in klimatisch möglichst gleichen Lagen von Nordamerika oder Ostasien ersetzen. Ich halte die Forderung für falsch, daß im deutschen Parke nur deutsche Gehölze dominieren dürfen. Soweit ihm nicht die Lebensbedingungen der Gehölze Grenzen ziehen, kann der Künstler frei seinen Ideen folgen. Würde er Gehölze wählen, die das norddeutsche Klima nicht vertragen, etwa südeuropäische, so würde er ja damit seine Ziele nicht erreichen. Einfach deshalb, weil die Sachen nicht oder nur kümmerlich gedeihen werden. Nur mit solchen, die sich an Ort und Stelle und unter den Verhältnissen, die wir ihnen im Parke bieten können, ganz wohl fühlen, sollen wir operieren. Darum muß der Landschaftsgärtner in erster Linie ein tüchtiger Gehölzkenner sein. (Ich sage nicht: botanischer Dendrologe.) Sonst wird er so wenig etwas zustande bringen, wie ein Maler, der seine Farben nicht kennt, obwohl wir doch von diesem nicht zu verlangen brauchen, daß er deren Fabrikation studiert hat.

Ein Hauptfehler unserer meisten Anlagen liegt darin, daß die Gehölze nach sogenannten allgemeingültigen Regeln verteilt und gegliedert werden. Derartige Regeln (z. B. über die Bepflanzung von Wegekreuzungen) haben sich infolge der herrschenden Gewohnheit, a u f d e m R e i ß b r e t t P l ä n e z u e n t w e r f e n, herausgebildet. Raumbilder in der Natur müssen wir schaffen, rufe ich mit Lange. Dabei ergeben sich die Wege ganz von selbst. Sie sind doch im Privatpark nur höchst selten bestimmt vorgeschrieben, wie in den meisten öffentlichen Anlagen.

Ein nicht unwesentlicher Fortschritt in der Behandlung der Gehölzpflanzungen würde ferner darin bestehen, daß wir viel



mehr als bisher danach strebten, den Charakter der einzelnen Gehölze zum vollen Ausdruck kommen zu lassen. Wir müssen dafür sorgen, daß jede Pflanze gut ist und so untergebracht wird, daß sie sich freudig und ihrer Eigenart gemäß entwickeln kann. Die üblichen Konglomerate ganz heterogener Sachen sind durch fein abgestimmte, gut gepflegte Gruppierungen zu ersetzen. Nicht eintönig sollen wir diese machen, nur harmonisch und naturwahr.

Man hat v. Sckells Hinweise über Gehölzgruppierung oft verspottet. C. Hampel sagt z. B. in seiner »Deutschen Gartenkunst«, S. 69: »Sckells Vorschriften führen zu einer Monotonie, die geradezu langweilig wirkt; es herrscht darin ein Schematismus, der alle Natürlichkeit und jeden Schönheitssinn vollkommen ausschließt.« Gewiß könnte man, wenn man so wenig den wirklichen Geist Sckells in seinem Buche zu finden versteht, wie Hampel, ein wunderbares Schema daraus ableiten. Wer jedoch Sckell mit Aufmerksamkeit liest und seine Werke eingehend studiert, der wird selbst den von Hampel zitierten Passus wesentlich anders deuten. Sckell hat nicht immer verstanden, seine Gedanken so klar auszudrücken, daß sie sich nicht mißdeuten ließen, aber Sckell war — das zeigt er in seinem Buche zur Genüge — ein künstlerisch empfindender Mensch, was wir von Hampel seinen Werken noch nie und nimmer glauben werden. Sckell sagt wohl (S. 116): »Diese sanften Harmonien unter den Gestalten der Pflanzungen werden aber vorzüglich noch dadurch erhöht, wenn bei den verschiedenen Baumarten, die man zusammenstellen will, auf übereinstimmende Umrisse und bildliche Wirkung Rücksicht genommen wird. Wenn je Baumarten, die sich mit einem ausgedehnten kräftigen Äste- und Kronenbau darstellen, und die in ihren Formen einige Ähnlichkeit haben, in Verbindung gebracht werden, u. s. w. . . .« Aber er weiß auch, daß schroffe Kontraste hier und da nötig sind und betont selbst (S. 117): »Daher ist hier auch nicht die Meinung, daß nur immer Bäume mit ausgebreiteten stumpfen, oder mit pyramidenförmigen spitzen Kronen verbunden werden müssen, oder daß die großblätterigen oder die kleinblätterigen, oder die mit gefiederten Blättern ver-

sehenen Holzarten immer in einer Gruppe beisammen stehen sollen. Eine solche Pflanzung würde ja ihrer Einförmigkeit wegen dem Wanderer die größte Langeweile verursachen ...«

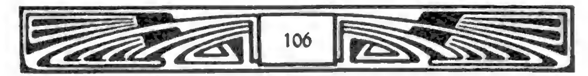
Sckell scheint meines Erachtens ganz richtig sagen zu wollen, daß in großen Anlagen mit Waldcharakter dieser am besten durch eine oder mehrere gleichartige Baumarten ausgedrückt werden kann. Sie geben dem Ganzen den einheitlichen Zug. Damit aber Monotonie vermieden werde, lösen wir die Massen allmählich nach außen auf in gemischte wechselreiche Bestände, deren äußerste Ausläufer schöne Einzelpflanzen bilden.

Je kleiner die Anlage, desto mehr tritt der Einzelbaum in sein Recht. Oder auch die kleine Gruppe, aus wenigen Exemplaren der selben Art gebildet. Es gibt ja viele Bäume, wie z. B. die meisten Birken, die in solchen Gruppen in ihrer Eigenart noch besser zur Geltung kommen, als bei Solitärstellung. Hinwiederum wird eine einzelne Linde, Eiche oder Buche meist großartiger wirken als ein Trupp davon. Ein guter Landschaftsgärtner muß – ich wiederhole – ein tüchtiger Gehölzkenner sein. Er muß sein dem Wechsel unterworfenes Material genau beurteilen, in ihm die bleibenden, die wirksamen Züge abschätzen können.

Bäume sind noch relativ leichter als Sträucher zu bewerten. Und in der Behandlung der Strauchgruppen kann man geradezu den Maßstab für die Fähigkeiten des Landschaftsgärtners suchen.

Nunmehr einige Worte über das Bodenrelief. Bereits früher schrieb ich im »Tag«[50] etwa folgendes: Vor Jahren vermaß ich ein Grundstück in der Villenkolonie Grunewald bei Berlin. Das Gelände war noch Waldbestand, an einen See grenzend. Den Uferrand überwucherten Brombeeren und ähnliches Gestrüpp, oder die leichte Welle bespülte moosigen Boden. Das Ufer war zerzaust von den kosenden Händen des Wassers. Kleine und kleinste Buchten und Vorsprünge wechselten und nahmen der sonst geraden Uferlinie jede Steifheit. Das Ufergelände zeigte reichen Wechsel im Schwellen und Senken. Nur das Spiel des Lichtes verriet oft

[50] Vergl. »Der Tag« (Berlin), 20. März 1902. »Unsere Gartenkunst.«

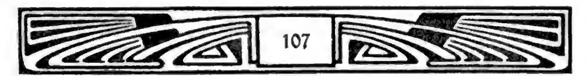


die zarten Falten des für den groben Blick ziemlich gerade zum Wasser hin abfallenden Grundes.

Und wie hatte der Landschaftsgärtner in nebenan liegenden Grundstücken diese Uferlinie zugestutzt! Hier war sie scharf, wie mit einem Kurvenlineal gezogen. Das fast ganz glatte Gelände wölbte sich »nach Vorschrift« ein wenig gegen das Wasser hin. Wenn die Wellen unruhig am Ufer herumtasteten, schien es zu sagen: Laßt mich, laßt mich. Stört nicht die Korrektheit meines frisierten Antlitzes! Das Ganze glich einer retuschierten Photographie, die charakteristischen Fältchen und Runzeln – dem Künstler so heilig – waren ausgewischt. Das Leben in den Zügen war dem toten Schema gewichen.

Wie ängstlich wird doch in den Anlagen planiert und jede Schroffheit ausgeglichen, damit die Rasenbahnen ja recht »wohlgefällig« sich breiten, ja recht künstlich erscheinen und jedermann sofort sieht, daß er es mit »gepflegtem Parkrasen« und keinesfalls mit einer natürlichen Wiese zu tun hat.

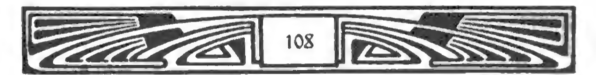
Ich kann mir nicht versagen, noch einmal Sckell zu zitieren, denn gerade darin, was er über die Bildung von Hügeln sagt, zeigt er sich als feiner Naturbeobachter. Es heißt bei ihm S. 91: »Wenn nun vom Künstler die wesentlichen Formen, Höhen und Lagen seiner Hügel, durch eine Landschaftszeichnung, durch Profile auf dem Papier, durch kleine Modelle hinlänglich bestimmt und diese dem Gedächtnisse übertragen worden sind, dann wird die Erde vorerst um die Stangen willkürlich aufgefahren. Die etlichen Arbeiter, die beim Auffahren dieser Hügel gebraucht werden, dürfen gar keine andere Weisung, als nur allein diese erhalten, das Abladen zu befördern und die abgeladenen Erdhaufen nur so auseinander zu werfen, damit die ankommenden Fuhren weder umwerfen, noch gehindert sind, sich wieder nähern zu können. Sie dürfen sich daher nie unterfangen, die sich zufällig zwischen diesen Erdhaufen ergebenden Zwischentiefen vorsätzlich auszufüllen oder auszugleichen, noch die Anschwellungen, die durch den Zufall hervorgehen, ebnen oder gar planieren zu wollen. Arbeiter, die



diesen Hang haben, sind beim Erschaffen der Hügel nicht zu gebrauchen. Um diese Ungleichheiten, die sich mit den Hügeln zugleich erheben, und durch das beständige Erdauffahren bald da verschwinden und dort wieder erscheinen, dürfen sich die Arbeiter gar nicht bekümmern; diese zufällig entstehenden Unebenheiten sind es gerade, wodurch künstliche Hügel in die Reihe der natürlichen treten. Vom Bilden dieser Hügel noch vom Aufhöhen oder Versenken einzelner Stellen darf ihnen nicht von Ferne ein Auftrag gegeben werden; daher sind auch die minder geschickten Arbeiter, die von der Kunst zu ebnen, planieren, noch gar nichts wissen, gewöhnlich die besten bei ähnlichen Geschäften.« —

Ich habe schon früher den so unrichtigen Lehrsatz G. Meyers hervorgehoben, daß bei der Form der Rasenbahnen im allgemeinen das Formensystem eines Gewässers eingehalten werden solle. Gerade dieser Lehrsatz hat es verschuldet, daß in unseren landschaftlichen Anlagen die Behandlung des Geländes eine so überaus schematische geworden ist. Auch in Lichtwarks Heidegarten will der »Fachmann« sofort nach diesem Prinzip vorgehen, obgleich gerade die Heidelandschaft durch den Mangel anstehender Gewässer mit charakterisiert ist. Im übrigen erscheint es doch eigentlich ganz selbstverständlich, daß eine Anlage schematisch werden muß, wenn wir die Wiesenflächen den Teich- oder Seeformen nachbilden, gleich als ob sie trockengelegte und mit Erde ausgefüllte Teichformen darstellten. Da der Eindruck der Rasenbahn durch die umgrenzenden Gehölzpartien bestimmt wird, so werden wir in Anlagen à la Meyer bei See und Wiese im wesentlichen das gleiche Landschaftsbild haben. Theoretisch hat das Meyer gar nicht gewollt, in seinen Parks jedoch ist es tatsächlich der Fall.

Die Rasenbahnen sind für mich in all unseren Parks ein Stein des Anstoßes. Sie scheinen großen englischen Mustern nachgeschnitten und erzielen bei uns kaum und auch dann nur im Frühjahre ihre volle Wirkung. Wir haben nicht das feuchte, an Temperaturgegensätzen arme Klima Englands. Bei uns kostet die



Pflege solcher Rasen viel Zeit und Geld, und dabei erreichen wir doch den angestrebten Effekt nicht. Wir sollten sie möglichst einschränken und durch lichte Gehölzbestände malerisch gliedern. Dabei aber wenigstens zwischen den Gehölzen eine reiche Blumenflora entfalten, die sich mählich in den Rasen verläuft. Auch große Wiesen, die wir im Park oft aus wirtschaftlichen Gründen einfügen werden, wären durch Einstreuung fremdländischer Blumen in ihrer natürlichen Wirkung zu steigern.[51] Für die mitteleuropäische Landschaft sind derartige Wiesen höchst charakteristisch.

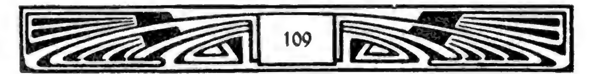
In ihrer Ausgestaltung könnte der Künstler so recht sein feines Naturverständnis offenbaren. Wie wunderbar wäre z. B. eine Wiese, auf der im Frühjahr hunderte unserer wilden roten Tulpen sich erschlössen, dieses so seltenen Kleinodes der mitteleuropäischen Landschaft. Wie schön wirken schon Wiesengründe mit Himmelsschlüsseln (Primula acaulis und elatior) oder trockenere Rasenhänge mit Küchenschellen (Pulsatilla pratensis) oder Muskathyazinthen (Muscari racemosum). Nicht minder reizvoll könnte eine Rasenfläche sein, darin Frühlingsenziane (Gentiana verna) eingestreut wären. Im Sommer müßten dann Glockenblumen, Salbei, Brunellen, Storchschnabelgewächse (Geranium), andere Enzianarten, Nelken, Leimkräuter (Silene), Orchideen, Doldenblütler, Köpfchenblütler und so viele andere folgen, bis im Herbst die stillen Herbstzeitlosen, die letzten Adonisröschen, Astern und Rudbeckien noch einen Wiederschein des Frühlings in den Park trügen.

Ich habe hierbei nur flüchtig auf Motive aus der Heimat hingewiesen. Zehnfach, hundertfach läßt die Gestaltung sich variieren, wenn wir das verwandte Fremde mit hereinziehen.

Nicht nur in die Wiese, auch ins Gebüsch.[52] Hier sollten den

[51] Von »künstlerischer Steigerung« der heimischen Pflanzenwelt im Garten spricht auch Lange in seinem Artikel: Gartengestaltung, den er 1903 in der »Täglichen Rundschau«, Unterhaltungsbeilage Nr. 113, 116, 117 und 118 publiziert hat. Ich weise alle Leser auf diesen Artikel hin, da Lange in ihm in knapper Form seine Anschauungen klar und präzis zum Ausdruck bringt und das bisher in der Gartenwelt Gesagte in vielen Punkten ergänzt und erweitert.

[52] In Ohlsdorf hat Cordes in dieser Richtung beachtenswerte Versuche gemacht.



frühen Schneeglöckchen die violettblauen Sterne der Leberblümchen, diesen die gelben Waldprimeln (Primula officinalis), die Waldwindröschen sich anreihen. Später könnte Melittis den Hain erfüllen, vielleicht gar die Frauenschuhorche (Cypripedium calceolus) eine Heimstätte in der Anlage finden. Und so würde von Mond zu Mond das Bild des Blütenlebens wechseln, würde jeder Tag neue Freuden uns erschließen.

Unsere meisten Fachleute haben einfach keine Ahnung, was sie auf diese Weise mit relativ recht geringen Mitteln für dauernde Wirkungen hervorrufen könnten. Ihr Ideal ist der »unkrautfreie« Parkrasen, für dessen mühsame Erhaltung der Besitzer so viel Geld unnütz verschwendet. Ich weiß den Wert eines durchaus reinen Rasens sehr wohl zu schätzen. Aber bringen wir ihn nicht am besten dort zur Geltung, wo er als festgegliederte Fläche wirkt! Also z. B. innerhalb des sogenannten Pleasureground, wo die Trennung von Blumenbeet und Rasenbahn in der Tat gerechtfertigt ist. In der Landschaft aber wirkt das einfache Grün des Rasens als Gegensatz zu den grünbelaubten Gehölzbeständen nur selten recht lebendig. Hier werden wir die Blumen immer vermissen, die in Wald und Wiese der Natur so gut wie nirgends fehlen. Sie sind ein notwendiges Element, dessen Mangel unseren Schöpfungen meist etwas »Gekünsteltes« gibt.

Nicht nur Formen, auch Farben, lebhafte, satte, tiefe, warme Farben suchen wir in der Anlage. Was sie bedeuten, das werden wir so recht an sonnigen Tagen empfinden. Wenn die Frühlingssonne das Goldgelb der ersten Haselblüten durchleuchtet oder das Blau der Leberblümchen zu warmem Violett sättigt, wenn die roten Tulpenbeete in den Sonnenstrahlen glühen, dann ist es, als ob schlafendes Leben erst erwache.

Wie fad sind doch all die Regeln einer »mildschönen Ästhetik«, die mit ihrem Schön und Häßlich, Angenehm und Unangenehm es dahin gebracht hat, daß die Fachleute sich gar nicht mehr getrauen, Farben richtig zur Geltung kommen zu lassen. Müssen wir, die wir Böcklin lieben und L. v. Hoffmann, nicht beinahe lachen,



wenn wir in Meyers Lehrbuch folgende Betrachtung lesen: »Hiernach kann denn auch kein Zweifel bestehen, welches die passendste Farbe für Gebäude in der Landschaft oder im Garten sei. Es ist nämlich nicht Blau, denn dieses würde, sobald es ein dunkles ist, selbst nicht entschieden zur Wirkung gelangen und von dem Grün daneben ins Schmutzige gezogen werden, und sobald es so licht wie der Himmel oder der Wasserspiegel wäre, einer leeren Stelle ähnlich wirken; es ist nicht das Gelb, weil dieses von dem Grün ins Schmutzige gezogen oder nur als lichtgrüner Ton erscheint; es ist nicht Violett oder Orange, welche zwar dem Grün gegenüber ihre Reinheit bewahren, aber sich zu diesem kalt verhalten und keine Harmonie mit ihm eingehen, sondern es ist von dem Grau oder Braun ein sanfter, freundlicher, meist lichter Ton.« Also diese sanfte graue oder braune Sauce ist die Idealfarbe! Ich danke. Für Gelb schwärme ich freilich auch nicht, zumal in der österreichischen Nüance, die einem in und um Wien viele gute alte Barockbauten gründlich verekeln kann. Aber Rot, warum es nicht damit versuchen! Und zwar mit vollem, ungedämpftem Rot. Auch Blau. Blaugestrichene oder wenigstens blaugesäumte Häuser sind in von der Kultur noch unbeleckten Dörfern gar nicht so selten. Auch Violett kann man da finden und als Maler seine helle Freude daran haben. Man überwinde nur erst mal die Scheu vor solch kräftigen Farben. Man streiche mal die Träger der elektrischen Beleuchtung »unter den Linden« in Berlin oder auf dem Wiener »Ring« violett oder rot an, ich glaube nicht, daß das »störend« wirken würde. Ganz und gar nicht. Wir würden damit ein Farbenelement in die graue Öde der Straßen hineintragen, das früher teilweise in der menschlichen Kleidung zur Geltung kam. Natürlich muß ein Künstler die Farbennüance bestimmen. Aber gerade dadurch, daß wir in landschaftlichen Anlagen die störenden Laternenpfeiler, Telegraphenmasten und dergleichen mehr, durch einen guten Farbenton von dem übrigen schieden, ließen sie sich gewiß besser ertragen, als jetzt, wo man sie durch eine möglichst unauffällige Farbe gleichsam wegzutäuschen sucht. —



Schauen wir uns im landschaftlichen Parke weiter um. Selten fehlt in ihm das Wasser, sei es als Teich oder Bach. Wie selten aber sind Wasseranlagen so ausgeführt, daß sie sich stimmungsvoll ins Bild eingliedern und dessen Reiz verstärken. Die künstlich geschwungenen, betonisierten harten Uferlinien treten allermeist störend hervor und drängen sich unwillkürlich dem Auge auf. Die Teiche der Natur sehen anders aus. Wenn wir ihren Charakter zum Ausdruck bringen wollen, so dürfen wir nicht große Becken aus ihnen machen, die mit der umgebenden Landschaft in keinem Zusammenhang zu stehen scheinen. Nicht darauf kommt es an, wie die Uferlinien geführt werden, sondern daß wir sie geschickt überleiten in Wiese und Wald, sei es durch Geschilf, Gesträuch oder Blumen.

Wollen wir auch nur den kleinsten Bachlauf naturwahr durchführen, so müssen wir sein Wesen hundertfältig in der Natur studiert haben.[58]

Mit Wasserläufen sind mehr oder minder auch Gesteinsanlagen verbunden. Unsere Fachleute würden sich ja auch ganz unglücklich fühlen, wenn sie nicht eine Grotte, ein Westentaschengebirge oder ähnliche Witze mit Zement zusammenleimen könnten. Es ist ein wahres Glück, daß wir all diesen Gegenbeispielen im Sinne Schultze-Naumburgs immerhin ein paar Beispiele entgegenstellen können, sonst müßten wir daran verzweifeln, daß die angeblich so hoch entwickelte, landschaftliche Gartenkunst von heute auch nur einen Schimmer vom Begriff naturwahr habe.

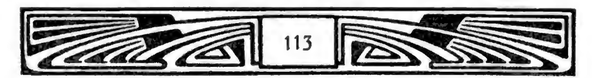
Allerdings ist es ein eigen Ding um die Auffassung »Naturwahrheit«. Selbst W. Lange, der doch die Natur so liebevoll beobachtet und ganz richtig die künstlerischen Mittel als natur-

[58] Ich weise bei dieser Gelegenheit auf die Artikelserie Langes: »Das Wasser in der Landschaft« hin, die ausgezeichnete bildliche Beigaben enthält. Die Leser finden die einzelnen Artikel in folgenden Nummern der »Gartenwelt«. I. Quellen, Band V, No. 37, S. 438; II. Springquelle, Felsenteich, Erdfall, Bd. V, No. 39, S. 459; III. Am Waldbach, Bd. V, No. 47, S. 557; IV. Am Wiesenbach, Bd. VI, No. 7, S. 77 und V. Am Wasserfall, Bd. VI, No. 10, S. 114. In solchen Darstellungen ist Lange geradezu unübertrefflich.



wahre, den unkünstlerischen oder unwahren gegenüberstellt, verkennt zuweilen das »naturwahre Arbeiten«. Zum Beweise möchte ich im folgenden eine Stelle aus seinen Schriften[54] anführen, wo er schildert, wie man »naturwahre« Felswände in der Anlage schaffen kann. Es heißt da zuletzt: »Unser frisches Werk muß unmittelbar nach seiner Vollendung ‚alt' erscheinen. Selbst drastische Mittel zur Herstellung künstlicher Patina sind erlaubt: z. B. ein Bewurf einzelner Stellen mit ockergemischtem, feinem, nassem Sande zur Darstellung der Goldflechte. Die grünen und schwarzen Flechten an sonnigen Orten, die roten, sametigen, die, den sogenannten Veilchenstein bildend, im Schatten dauernd feuchter Orte wuchern, werden mit entsprechend gefärbtem Sande dargestellt.

[54] Vergl. »Gartenwelt«, VI, S. 532, 1902. — So sehr meine Auffassung von künstlerischem Schaffen zuweilen derjenigen Langes widerspricht, so wäre es doch einseitig, Lange nur nach dem, was er in der Gartenwelt publiziert hat, zu beurteilen. Um ihn als Künstler recht zu verstehen, müssen wir vielmehr vor allem, ein nochmaliges Lesen während der Korrektur lehrt es mich, den Seite 108 zitierten Aufsatz in der »Tägl. Rundschau« berücksichtigen. Der Schlußsatz darin lautet: »Das Gesagte zusammenfassend, finden wir für jeden einzelnen Garten die Forderung eines leitenden Grundgedankens, eines Themas, das vor allem, wie in jedem Kunstwerk, rein zum Ausdruck gebracht werden muß. Der Grundgedanke entscheidet über die Wahl des Beiwerkes, der Einzelheiten, welche ihn in vernünftigen Beziehungen begleiten. Vom Schema schöner Natur befreit, sucht die Gartengestaltung als bildende Kunst im Geiste unserer wissenschaftlichen Zeit die Schönheit aus der Wahrheit der Natur zu schöpfen. Der Wille des Inhaltes ergibt die rechte Form im einzelnen und ganzen. Und die Wahl des Inhaltes bestimmt die Landschaft, in welcher der Garten entstehen soll, seine Heimat. Heimat mit ihrer uralten Geschichte der Erdbildung, der von ihr abhängigen Gestaltung von Boden, Wasser, Pflanzen in biologischem Sinne, künstlerisch gesteigert zur höchstmöglichen Mannigfaltigkeit; Heimat, im Sinne auch landschaftlich völkischer Eigenart, mit den Erinnerungen, welche die Vorgeschichte hinterlassen hat, belebt von Werken plastischer Kunst. So wird Gartengestaltung im reinsten Wortsinn wurzelechte Heimatkunst, bei allen Völkern, unter allen Zonen — uns aber leuchte die deutsche Sonne friedlich über deutscher Heimat und ihrer Gartenkunst!« Dies zeigt allerdings, daß Lange bewußt und absichtlich vor allem Lehrer ist, wenn er über Gartengestaltung schreibt oder spricht; er will dann den sicheren Boden des Lehrbaren nicht verlassen. Besonders aber die gesperrten Worte im vorstehenden deuten an, daß Lange fühlend und handelnd auch Künstler ist. Jedenfalls möchte ich das auf Seite 66 und oben über den »Künstler« Lange Gesagte, nicht als schroff absprechendes Urteil verstanden wissen.



Wer diese ersten vegetabilischen Ansiedler auf hartem Felsen mit ihren besonderen Formen und Farben in der Natur nur einmal sich eingeprägt hat, wird sie naturwahr mit gefärbtem Sande in den weichen Mörtel drückend einmalen können. Es ist eine Art plastische Malerei anzuwenden, niemals ein Farbenanstrich, etwa gar mit Ölfarbe. Ist das alles Lüge, Spielerei? Wenn große Züge, naturwahre Linien, ein Felsenkörper wie aus einem Guß entsteht — dann nicht! So wenig, wie eine Marmorvenus spielende Täuschung ist. Sie rechnet man seit Jahrtausenden zur bildenden Kunst. Wir aber üben bildende Gartenkunst, nicht der Menschenleib ist unser Modell, sondern der blühende Leib der Natur, die heimatliche Mutter Erde ist unser Vorbild.«

Darauf läßt sich nur erwidern: eine derartige Felsanlage ist Lüge. Der Vergleich mit einer Marmorvenus trifft durchaus nicht zu. In dieser Weise läßt sich eine Parallele zwischen Plastik und Gartenkunst nicht ziehen. Eine Marmorvenus kann ich höchstens mit einem auf einem Gemälde oder durch die Plastik dargestellten Felsen vergleichen. Der Bildhauer bezweckt doch nicht, daß wir die Marmorvenus für ein lebendes Wesen halten sollen in dem Sinne, wie wir das Felsgestein im Garten für wahr ansehen müssen. Wenn er die Venus aus fleischfarbenem Wachs nachbilden, ihr wirkliches Haar geben würde, so daß sie auf dem ersten Blick vielleicht einem lebenden Wesen täuschend ähnelt, da wäre es — Panoptikumkunst, Scheinkunst. Unwahr ist und bleibt ein mit »künstlichen« Flechten überzogenes Felsgestein, seien diese nur durch Ölfarbe oder sonstige Mittel so getreu wie nur möglich vorgetäuscht. Schopenhauer bemerkt mit größtem Recht bei Besprechung der Baukunst:[55] »Dem Gesagten gemäß ist es zum Verständnis und ästhetischen Genuß eines Werkes der Architektur unumgänglich nötig, von seiner Materie, nach ihrem Gewicht, ihrer Starrheit und Kohäsion, eine unmittelbare, anschauliche Kenntnis zu haben, und unsere Freude an einem solchen Werke würde plötzlich sehr verringert werden, durch die Eröffnung, daß

[55] Vergl. Die Welt als Wille und Vorstellung, I, S. 288 (Reclam-Ausgabe).



Bimsstein das Baumaterial sei: denn da würde es uns wie eine Art Scheingebäude vorkommen.« ... »Wenn man also vollends uns sagte, das Gebäude, dessen Anblick uns erfreut, bestehe aus ganz verschiedenen Materien, von sehr ungleicher Schwere und Konsistenz, die aber durch das Auge nicht zu unterscheiden wären, so würde dadurch das ganze Gebäude uns so ungenießbar, wie ein Gedicht in einer uns fremden Sprache.«

Das Material, mit dem wir im Garten arbeiten, muß stets echt sein. Wir können einzig und allein sein Vorkommen an dem betreffenden Orte — und auch dies nur, wie wir noch sehen werden, unter bestimmten Voraussetzungen — vortäuschen. Wir können mit etwas innerlich unwahrem wohl auf kurze Zeit das Auge beirren, aber nicht eine künstlerische Wirkung erzielen. — —

Auch über Gesteinsanlagen sparen wir uns weitere Einzelheiten für die Besprechung öffentlicher Anlagen. Noch sind wir ja beim Privatparke, der durch das Moment, eine private Anlage zu sein, sich von jenen scheidet. Inwieweit dieses Moment seine Gestaltung beeinflussen kann, darüber läßt sich im allgemeinen nichts sagen. Aber in vielen Fällen wird der persönliche Geschmack des Besitzers von tiefeingreifender Wirkung sein. Und sicherlich ist der Landschaftsgärtner im Parke sehr oft von Einflüssen abhängig, denen er nicht immer wirksam begegnen kann. Damit pflegen auch die Fachleute ihre Unfähigkeit gewöhnlich zu entschuldigen. Sie sagen: ja, Verehrtester, gewiß, sie haben recht, o nur zu Recht, aber es ging nicht anders, der Besitzer wollte nun mal so — und was konnten wir da machen? Man kann von den Fachleuten nicht verlangen, daß sie sich ihre Einnahme verscherzen, indem sie sich einfach weigern, die unkünstlerischen Absichten des Besitzers auszuführen. Sie sind Menschen, wollen und müssen leben, mithin schließen sie Kompromisse oder arbeiten einfach auf Befehl.

Wenn ich jedoch unsere Zeit recht kenne, so gehören solche Fälle, in denen der Besitzer dem Fachmann strikte Ordre — so oder nicht — erteilen wird, zu den Seltenheiten. In der Regel

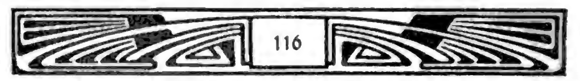
wird jener froh sein, wenn ihm dieser einen Gedanken einflößt. Es wird demnach meist in der Macht des Landschaftsgärtners liegen, zu bestimmen, wie die Anlage gestaltet werden soll, außer daß häufig noch der Architekt ein Wort mitzureden hat.

Sowie der Besitzer dem Landschaftsgärtner, dessen »Können« er vertraut, im wesentlichen freie Hand läßt, wäre es doch Sache dieses, die Wünsche dessen zu erkennen zu suchen, für den er die Anlage schaffen soll. Nicht nur den Grund und Boden und sein Material soll der Landschaftsgärtner individuell behandeln, sondern vor allem auch bedenken, für wen[56] er arbeitet. Er muß gegebenenfalls den Besitzer dahin bringen, daß er zu verstehen gibt, worauf er Wert legt. Wünsche trägt dieser sicherlich mit sich herum, nur meist unklare, die oft – wie Lichtwark sagte – ausschließlich verneinender Natur sind. In diesem Erkennenlernen dessen, worauf es jedesmal ankommt, in diesem Studium der Menschenseele wirkt der Landschaftsgärtner als Künstler.

Wenn er so Haus (falls es bereits fertig ist) und Gelände innig studiert und darüber nachgrübelt, wie er im Sinne des Besitzers schaffen könnte, muß er auch zu dem Baumeister des Hauses in Beziehung treten. Beide müssen sich zu verständigen suchen und einheitlich vorgehen. Deshalb sollte schon, ehe der Bau des Hauses begonnen wird, auch der Landschaftsgärtner herangezogen werden, damit er und der Architekt von vornherein sich in die Hand arbeiten. Sie haben unendlich viele Berührungspunkte, die sehr leicht zu gefährlichen Reibflächen werden, wenn sie sich als Gegner und nicht als Verbündete betrachten, wie es heute zu oft der Fall ist.

Sehen wir mal zu, wie es heutzutage meistenteils bei der Ausführung von Parkanlagen zugeht. Ich denke etwa folgendermaßen. Der Besitzer hat sich auf seinem Grundstück ein Haus errichten lassen. Im Geiste mag er gewiß von Anbeginn an über-

[56] Es handelt sich hierbei nicht immer um eine Person. Mehr – wie ja auch beim Haus – um die Familie. Garten und Haus werden meist für eine Generation geschaffen. Also »individuell« in diesem Sinne.



schlagen haben, was Haus und Park wohl kosten. Doch wie das Haus unter Dach und Fach ist, merkt er, daß der Architekt ein gut Teil mehr verpulvert hat, als für den Hausbau ausgesetzt war. Wer zuerst kommt, mahlt zuerst, denkt der Baumeister und schöpft den Rahm gründlich ab. Was kümmert ihn der Gärtner. Mag sehen, wo er bleibt. So kommt dieser denn glücklich zum Besitzer, wenn er zu sparen beginnen muß. Da heißt es dann, sich nach der Decke strecken. Und ich begreife die Klagen vieler Landschaftsgärtner sehr wohl, die da behaupten, daß der Architekt ihnen die Rechnung beschnitten habe.

Nichts desto trotz ließe sich gewiß in nicht wenigen Fällen eine gute Anlage schaffen, bei der auch der Geschäftsmann auf seine Rechnung kommt. Er müßte nur recht selbständig vorgehen, den Fall individualisieren und den gegebenen Verhältnissen bis ins Kleinste Rechnung tragen. Er müßte analog Lichtwark handeln, was nicht heißen soll, daß er immer architektonisch gliedern muß.

Aber er hat ja seine »feste Idee«, sein »Normalschema« bei sich. Das sollte er unberücksichtigt lassen? Nie und nimmer! Berg und Tal muß geschaffen, Grund und Boden ordentlich bewegt, wahre Römerstraßen müssen gebaut werden. Ist er damit fertig, ist's mit dem Geld am Ende. Er garniert noch in Eile mit Gebüschklumpen und Grün, pfropft Sommerblumenbeete dazwischen — und empfiehlt sich im Bewußtsein redlich getaner Pflicht. Aber bei aller Anstrengung hat er keinen eigenen Gedanken ans Tageslicht gebracht, auch nicht die Spur von etwas Künstlerischem hinterlassen.

Hunderte unserer heutigen Parks lehren uns das! — —

Wir wollen uns nun den öffentlichen Anlagen zuwenden, die in ihren verschiedenen Formen Gelegenheit geben, alles wesentliche, bisher nicht oder nur flüchtig Angedeutete noch zu besprechen.



Von den öffentlichen Gartenanlagen.

Schon früher gab ich der Meinung Ausdruck, daß in den öffentlichen Anlagen der Gartenkünstler am ehesten Gelegenheit habe, sich frei zu geben. Das mag für's erste unwahrscheinlich klingen. Stellen doch gerade diese Anlagen ganz bestimmte Forderungen, unterliegt doch gerade ihre Gestaltung ganz bestimmten Bedingungen. Gewiß. Allein im Rahmen des Gegebenen, im Bewußtsein des Zweckes, kann der Schöpfer seine eigene Anschauung zur Geltung bringen. Er ist keinem Besitzer untergeordnet, der in all und jedem verlangen kann, daß seine Persönlichkeit respektiert werde.

Die öffentlichen Anlagen sind der »Allgemeinheit« gewidmet. Sie müssen in ihren Grundzügen vor allem den herrschenden Verkehrsverhältnissen Rechnung tragen. Ferner sollen sie als Ganzes genommen der Umgebung sich wirksam und geschickt eingliedern. Und schließlich sollen sie in reicher Ausstattung der einzelnen Teile das Wort wahr machen: Wer vieles bringt, wird jedem etwas bringen. Diese drei Bedingungen zu erfüllen, danach wird der Künstler zu streben haben.

Den Verkehrsverhältnissen wird er durch eine ihnen angepaßte Führung der Hauptwege gerecht. In der öffentlichen Anlage[67] spielen die Wege eine ganz andere Rolle als im Privatparke oder Hausgarten. In Privatanlagen werden sie bei architektonischer Gliederung durchs Haus bestimmt, bei landschaftlicher Gestaltung durch deren Komposition bedingt, nie diese durch die Wege. In der öffentlichen Anlage sind meist die Wege das Gegebene. Hier heißt es dann, die sonstige Ausgestaltung derart anpassen, daß eine Harmonie doch zustande kommt. Öffentliche

[67] Vor allem natürlich im Volksgarten in unserem Sinne, im Volkspark liegen die Bedingungen denen einer privaten Anlage oft viel ähnlicher.



Anlagen erfordern auch viel mehr und breitere Wege als die privaten, was wiederum die künstlerische Behandlung erschwert.

Dies wird vor allem für die Erreichung einer guten Gesamtwirkung gelten. Die öffentliche Anlage stellt sich oft genug als Teil des Stadtbildes dar. Sie ist in mehr als einer Beziehung berufen, die umgebende Architektur in ihrer Wirkung zu steigern, oder deren Unwert möglichst geschickt zu verhüllen. Aber auch zwischen den einzelnen Gliedern der Anlage sollen organische Beziehungen herrschen.

Da diese Teile für den Beobachter jedoch in erster Linie als Einzelbilder wirken, so muß ihre Ausgestaltung eine tunlichst wechselreiche sein. Es wäre ebenso verkehrt, den Effekt der Anlage auf einen oder wenige Standpunkte zuzuschneiden, wie Raumbild an Raumbild zu reihen, ohne die Gesamtidee, der jedes Detail sich ordnet, anzudeuten.

Inwieweit der Gartenkünstler diesen Hauptbedingungen im einzelnen gerecht werden kann, das wollen wir versuchen in folgenden Abschnitten anzudeuten.

Der Volksgarten.

Der Volksgarten repräsentiert für uns den architektonischen Typ der öffentlichen Gartenanlage. Ihm werden also insbesondere die rings von Architektur umschlossenen Stadtplätze einzureihen sein. Sie spielen im Stadtbild von heute eine recht bedeutende Rolle. Ihre gleichmäßige Verteilung über alle Stadtviertel wird aus Gründen der öffentlichen Hygiene als notwendig anerkannt.

Nicht immer wird es nötig oder wünschenswert sein, Stadtplätze mit Gartenanlagen auszustatten. Oft werden wir ihre Ausgestaltung ganz der Architektur überlassen müssen. Das gilt besonders von kleinen Plätzen, auf denen man das pflanzliche Material gegenüber der Architektur gar nicht zur Geltung bringen kann. Die Grenze, wo die Gartenkunst einzusetzen vermag, ist



schwer zu bestimmen. Das hängt ganz und gar von dem Charakter der vorhandenen Gebäude und der örtlichen Lage des Platzes ab. Ist Klima und Boden (der sich allerdings fast immer verbessern ließe) ungünstig und dem Platz durch die Gebäude die Sonne stark entzogen, so würde auch bei relativ großer Bodenfläche die Gartengestaltung versagen, während rein architektonische Momente zur besten Wirkung gelangen werden. Hinwiederum wird in sonnig warmer Lage bei gutem Untergrund auch auf engem Raume zwischen mäßig hohen Gebäuden mit wenig, aber gut gewähltem pflanzlichen Material Befriedigendes sich erreichen lassen.

Vor allem kein Schema! Individuelle Behandlung jeder Aufgabe!

In einer ausgezeichneten Schrift[58] hat Camillo Sitte die künstlerischen Grundsätze des Städtebaues behandelt. Dieses Buch enthält eine große Anzahl trefflicher Beobachtungen, und der Verfasser kommt in den Folgerungen, die er aus seinen eingehenden Untersuchungen zieht, zu höchst beachtenswerten Resultaten. Jeder Landschaftsgärtner, der berufen ist, an der Ausgestaltung eines Stadtbildes mitzuarbeiten, wird gut tun, über das, was ein so feinfühlender Architekt, wie Sitte, sagt, nachzudenken. So wenig der Autor über Gartenanlagen spricht, so viele Winke gibt er doch in dem, was er sonst darlegt, die wir mit Nutzen auch für unsere Zwecke verwerten können. Wenn der städtische Gartenbeamte seine Stellung recht versteht, so wird er ja bei der Behandlung allgemeiner Baufragen ein kräftig Wörtlein mitreden müssen. Das kann er aber nur, sofern er nicht einseitig gedrillter Fachmann ist, sondern eine gründliche allgemeine Bildung sich angeeignet hat, die ihn befähigt, über den Horizont seines Handwerkes hinauszusehen.

Und nur einem solchen Gartendirektor hat C. Sitte etwas zu sagen. Einseitige Fachleute dürften seine Vorschläge recht seltsam finden und sie ebenso dumm verspotten, wie die Schriften von Schultze-Naumburg.

[58] Der Städtebau nach seinen künstlerischen Grundsätzen. Wien 1889.

Wir werden nicht nur das, worauf Sitte uns hinweist, am leichtesten veranschaulichen, sondern auch die rein gartenkünstlerischen Fragen am besten besprechen, wenn wir uns an bestimmte Beispiele halten. Das Fehlen von bildlichen Beigaben wird allerdings zum Teil störend sein, aber da die Beispiele Städten entnommen werden, die die meisten Leser aus eigener Anschauung kennen dürften, so hoffe ich, daß das, was ich hervorheben will, auch dort recht zum Ausdruck gelangt, wo ich eine Grundrißskizze nicht beifügen kann. — —

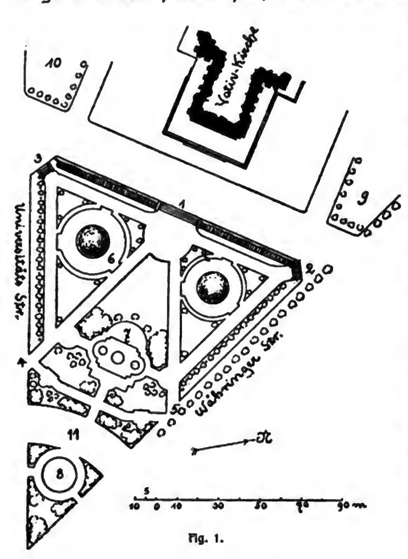


Fig. 1.

Wien besitzt seine vielgepriesene »Ringstraße«. Besonders der Teil von den Hofmuseen bis zur Universität und Votivkirche wird von mächtigen, im einzelnen zum Teil hervorragenden Bauwerken begleitet, zwischen die große Plätze sich einschieben. Diese Plätze wollen wir insbesondere besprechen. Zunächst den vor der Votivkirche, welcher an seinem südöstlichen, spitzen Ende auf die Ringstraße stößt. Der Platz vor der Kirche hat, wie Fig. 1 zeigt, die Form eines gleichschenkeligen Dreieckes, dessen Basis der Kirchenfront parallel läuft, dessen Schenkel die Währinger- und die Universitätsstraße bilden.



hören wir zunächst, wie sich C. Sitte über den Eindruck, den dieser Platz gewährt, ausspricht: »Der Platz . . . zerfließt förmlich in die Umgebung. Von der Geschlossenheit eines künstlerischen Eindruckes kann keine Rede sein. Votivkirche, Universität, chemisches Laboratorium (im Nordosten der Kirche) und die verschiedenen Häuserblöcke stehen da einzeln und haltlos herum ohne jede Gesamtwirkung. Statt sich gegenseitig durch geschickte Aufstellung und auch Zusammenstimmung im Effekte zu heben, spielt jedes Bauwerk gleichsam eine andere Melodie in anderer Tonart. Wenn man die gotische Votivkirche, die im edelsten Renaissancestil erbaute Universität und die den verschiedensten Geschmacksrichtungen huldigenden Miethäuser zugleich überschaut, ist es nicht anders, als ob man eine Fuge von S. Bach, ein großes Finale aus einer Mozartschen Oper und ein Couplet von Offenbach zu gleicher Zeit anhören sollte. Unerträglich! Geradezu unerträglich!« . . . . »Da wäre die starke Hand eines gleichsam bautechnischen Regisseurs schon bei der Konsenserteilung dringend nötig, und zwar um so eindringlicher, als ein Fehler auf dem Gebiete des Bauwesens nachträglich meist nicht mehr beseitigt werden kann.«

»In dem vorliegenden Falle ist jedoch eine Sanierung möglich, und zwar infolge des zweiten Hauptfehlers dieses sogenannten Platzes, nämlich: seiner ungeheuren Größe. Diese endlose Raumleere leistet ihr möglichstes, um die Wirkung des herrlichen Kirchenbaues auf ein Minimum herabzudrücken.« ... »Nur die Aufstellung und die ganz ungeschickte Parzellierung sind hier schuld daran, daß man oft hören kann: Die Votivkirche sei zu klein geraten, sie sehe wie ein Modell aus und nehme sich besonders von der Seite sonderbar aus. Beides ist richtig, aber die Ursache dieser unbefriedigenden Wirkung liegt nicht in dem meisterhaft durchgeführten Bau, sondern im Platz« ...

»Hiermit sind die Ursachen des Übels bloßgelegt.« — —

Ich stimme Sitte im wesentlichen bei. Ich glaube sehr wohl, daß die Kirche an Wirkung bedeutend gewinnen könnte, wenn



die Platzgliederung im Sinne Sittes[59] abgeändert würde. Wir wollen, ohne auf seine Ausführungen näher einzugehen, daraus als feststehend im Auge behalten, daß es verfehlt ist, derartige Bauwerke so isoliert zu stellen. Gewiß braucht ein solches Gebäude einen Platz, aber dessen Dimensionen müssen in bestimmtem Verhältnis zu denen des Bauwerkes stehen. Ist der Platz zu klein, so wird der Beschauer zu sehr an das Gebäude herangedrängt und gewinnt nirgends die rechte Übersicht. Schlimmer aber ist es, wenn die freie Fläche sich zu weit ausdehnt. Dann kommt überhaupt keine Raumwirkung zu stande. Das Gebäude schrumpft förmlich zusammen.

So sehr ich nun von der Richtigkeit der Sitteschen Darlegungen überzeugt bin, so möchte ich doch solch große Plätze, wie vor der Votivkirche und dem Rathaus in Wien in unseren Großstädten nicht missen. Es ist schade, daß all die schönen Gebäude in Wien, so wie sie jetzt stehen, nicht zur vollen Geltung kommen. Allein Sitte schlägt den Wert der großen, freien Plätze zu gering an. Er sagt: »Vom hygienischen Nutzen, der beim Freihalten unserer Räume immer verteidigt wird, kann ja auf dem jetzigen Platze keine Rede sein, der allen Unbilden von Wind und Wetter, Sonnenhitze und Staub, sowie dem Lärm der Straßen und dem ewigen Tramwaygeklingel in geradezu unerträglicher Weise ausgesetzt ist. Die jetzige Sandwüste[60] ist daher auch meist menschenleer, während das hier projektierte Atrium, geschützt gegen Wind und Staub, befreit vom Tumult der Straße, reichlich versehen mit schattigen Ruheplätzen in den Arkaden und zwischen den Büschen neben dem Haupteingang gewiß gern zur Erholung aufgesucht würde.«

Wind und Staub sind allerdings auf dem Votivkirchenplatz

[59] Er denkt sich vor der Hauptfassade der Kirche ein in der Länge 104 m, in der Breite 75 m messendes Atrium, dem die Aufgabe zufällt, die Hauptfassade zur Geltung zu bringen und mittelst der Bebauung seiner Längsseiten die unpassende Umgebung unschädlich zu machen.

[60] C. Sitte hat dies wahrscheinlich geschrieben, als die Gartenanlage von heute noch nicht bestand. Immerhin kann man heute beinahe das Gleiche sagen.



zu Hauſe, fehlen aber auch ſonſt in Wien nirgends. Doch dies Übel ließe ſich bannen, wir brauchen darum den für eine Stadt recht wertvollen, großen, freien Raum nicht unbedingt durch Bebauung einzuengen. Die Gartenkunſt gibt uns immerhin Mittel an die Hand, den Platz wirkſam umzugeſtalten, ohne zu der — in rein künſtleriſchem Sinne wohl beſten — Löſung Sittes greifen zu müſſen, die auf jeden Fall ein Radikalmittel darſtellt.

Sicherlich iſt es erſte Bedingung, einen wirklichen, aus dem Straßengewirre losgelöſten Platz zu ſchaffen. Die geſamte Fläche vor der Kirche, die heute von ſogenannten Anlagen überzogen wird, iſt dazu zu groß. Die Spitze des Dreieckes (am Ring) wird in der heutigen Geſtaltung ſowieſo durch einen breiten Fahrdamm (11 in Fig. 1) abgeſchnitten. Sie denke ich in meinem Plane ganz getrennt zu laſſen. Für den eigentlichen Platz bliebe alſo ein Trapez, deſſen parallele Seiten der Kirchenfront gemäß laufen. Dieſen Raum gilt es vom Straßengetriebe abzuſchließen, ohne jedoch einen bequemen Durchgangsverkehr für Fußgänger nach allen Richtungen unmöglich zu machen.

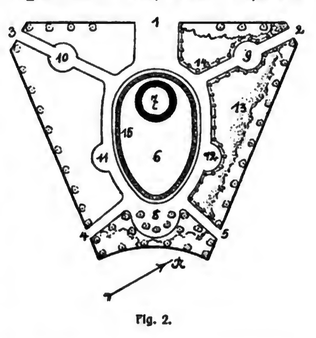


Fig. 2.

Es könnte dies meiner Empfindung nach etwa wie folgt geſchehen, wobei ich in Wort und Grundriß (Fig. 2) nur das Weſentliche andeuten will. Der Platz wird mit einer zirka zwei Meter hohen einfachen, aber in ihrer Form wirkſamen Mauer umrahmt. Vor dem Hauptportal der Kirche iſt dieſe etwa in der Breite der jetzt vorhandenen Treppe (1 in Fig. 1) unterbrochen. Weitere zwei Eingänge ſind bei 2 und 3 frei zu halten. Am entgegengeſetzten



Ende (der Ringseite) bliebe die Mitte geschlossen, hier wären nur an beiden Längsseiten, nahe, aber nicht direkt in den Ecken, zwei breite Pforten (4 und 5) zu öffnen. Diese Eingänge würden genügen, um ein schnelles Kreuzen des Platzes zu gestatten. Dessen innere Gestaltung ist in der Planskizze Fig. 2 angedeutet. Ich denke mir ein Mittelstück von etwa ovaler Form (6), dessen spitzeres Ende der Ringseite zuliegt und dessen Längsachse mit der der Kirche zusammenfällt. Durch die Zugangswege ergeben sich im übrigen fünf Randstücke. Soweit die umgebende Mauer reicht, wird an ihrer Innenseite eine Reihe hoher Bäume gepflanzt, deren Kronen über die Mauer hinaus diese gleichsam fortsetzen. Wie weit diese Bäume auch auf der Kirchenseite gehen dürfen, wäre auszuproben. Vielleicht müßte man zwischen ihnen, wie auf Fig. 2, eine größere Lücke lassen, als der Haupteingang breit ist. Weiter nach Innen sind den Bäumen entsprechend niedere Gehölze vorzupflanzen, auf deren Auswahl im einzelnen die größte Sorgfalt zu legen wäre. Wie denn jeder Pflanzung eine durchgreifende Bodenbehandlung vorhergehen müßte, damit man in dieser Hinsicht die Garantie erhält, daß die Pflanzen wachsen. In der Auswahl der Arten wären die Erfahrungen, die hier in Wien mit den verschiedenen Gehölzen seit langem gemacht wurden, zu berücksichtigen. Denn nur dann kann die Idee wirkungsvoll verkörpert werden, wenn mit dem allerbesten, für die Örtlichkeit geeigneten Material gearbeitet wird! So erhalten wir im Inneren ringsum einen dichten Abschluß gegen die Umgebung, nicht als Gehölzmauer, sondern als an der Innengrenze sich mählich auflösende, fein komponierte Randpflanzung, in deren Rasenfuß zahllose blühende Stauden (angedeutet durch die Punkte bei 13) auslaufen. Diese Vorpflanzung von Stauden würde ein ungemein reiches Leben in die Anlage bringen. Die Mittelpartie könnte bei 7 eine großzügig gestaltete Brunnenanlage schmücken, während sie sonst durch regelmäßige Blumenbeete (15) belebt oder wie die Seitenteile mit Festons zwischen niedrigen Kronenbäumchen (14) umsponnen, jedenfalls einheitlich und wirksam



ausgeschmückt würde.[61] Zahlreiche Ruhebänke (besonders auf den Plätzen 8—12) dürfen nicht fehlen, und im einzelnen ließe sich noch vielerlei tun, ohne den Platz — wie es jetzt (vgl. Fig. 1) geschehen — in sinnloser Weise zu zerstückeln. Im Prinzip sage ich: bietet wenig, aber das Wenige gut. Jede einzelne Pflanze sei gewählt und so gestellt, daß sie ihren Zweck erfüllt, d. h. dem Ganzen dient und sich selbst in bester Weise repräsentiert. Auf dem Plan wirkt die von mir skizzierte Anlage sehr einfach, bei weitem nicht so ornamental, wie die jetzige. Aber ich denke, sie würde in der Natur einen »Raum« gestalten, der genügend dem Lärm der Straße entrückt ist, um die Menschen zum Verweilen einzuladen.

Die am Beginn erwähnte abgeschnittene Ecke an der Ringseite (8 in Fig. 1) könnte für sich behandelt werden. Vielleicht ließe sich ein architektonisches Monument an ihrer Stelle errichten, wenngleich die Bedingungen dafür minder günstig, als im Sitteschen Plane sind. Immerhin wäre eine »Straßenbahn-Wartehalle« oder ähnliches denkbar.

Auch die Teile hinter dem Chor der Kirche (auf Fig. 1 nicht mehr eingezeichnet), die heute so unglücklich mit Bäumen und Gebüsch bepflanzt sind, wären gründlichst umzugestalten. Hier würde ich alle höheren Pflanzen, die die Kirche verdecken könnten, meiden. Der Chor ist das schönste am Bau. Wir stehen ihm hier nahe. Er kommt, da der Raum zwischen Kirche und den sie im Umfange des Chores rahmenden Häuserblocks im Mittel nur 50—60 Meter breit ist, recht wirksam zur Geltung und sollte deshalb frei gehalten werden. Es genügt, hier Rasenflächen zu schaffen, die von Blumenbeeten oder eventuell nur Efeustreifen eingefaßt und durch niedrige geformte Buchsbüsche, Wacholder-

[61] Meine Planskizze deutet nur eine einfache Art der Ausschmückung an. Besonders das Mittelstück ließe sich noch viel reicher ausgestalten. Allein schon die gute Unterhaltung der Staudenpflanzungen der Randstücke würde genug Arbeit machen. Wie denn überhaupt eine einfache saubere Ausführung überall da vorzuziehen, wo es — wie anscheinend in Wien — an tüchtigen Arbeitskräften mangelt.



säulen oder Eibenformen gegliedert werden, an deren Stelle auch blühende Sachen treten können, falls die Örtlichkeit geeignet scheint. Jetzt bildet der Platz einen mit häßlichem Gesträuche erfüllten Winkel, der nur den Aufblick zum Kirchenchor hindert.

Eine Umgestaltung der an den Längsseiten der Kirche liegenden Stücke (9–10 in Fig. 1) ist selbstverständlich und etwa im Sinne des Chorplatzes vorzunehmen. – –

Den meisten unserer Fachleute wird die von mir projektierte Mauer ganz und gar nicht gefallen. Nur so läßt sich indes ein wirklich abgeschlossenes Platzinnere schaffen. Die Pflanzung allein genügt nicht, sie wehrt auch Wind und Staub nicht in so hohem Grade ab. Daß nicht in jedem Falle eine Mauer nötig ist, gebe ich gern zu. Beim Rathausplatz z. B. würde ich eine andere Umwährung als das jetzt bestehende Eisengeländer nicht vorschlagen.

Die von mir befürwortete Gestaltung des Votivkirchenplatzes wird im Prinzip auch von tüchtigen Gartenkünstlern — nicht nur von Architekten – als für solche Anlage wohl berechtigt anerkannt. F. Encke, der frühere Lehrer für Landschaftsgärtnerei an der Gärtnerlehranstalt zu Wildpark-Potsdam (jetzt Dahlem bei Berlin), zur Zeit Stadtgartendirektor in Köln a. Rh., hat vor einigen Jahren in seinem zur Ausführung gelangten Projekt für den Viktoria-Louise-Platz in Schöneberg-Berlin ganz ähnliche Gedanken zum Ausdruck gebracht. Ich habe über diese Platzanlage, die zu den besten gehört, welche in den letzten Jahren ausgeführt wurden, bereits an anderer Stelle[62] ausführlich gesprochen. Dieser Platz ist ein gut Teil kleiner, als der vor der Wiener Votivkirche. In Schöneberg genügt die Randpflanzung völlig, um der Anlage die nötige Abgeschlossenheit zu verleihen. Die Wegeführung ist geschickt geleitet, so daß die Anlage kein Verkehrshindernis darstellt, wie etwa die auf dem Wilhelmsplatze in Berlin. So gut nun auch Encke den Viktoria-Louise-Platz komponiert hat, so unge-

[62] Vgl. Vossische Zeitung vom 7. April 1903. »Die gärtnerischen Anlagen auf dem Viktoria-Louise-Platze in Schöneberg-Berlin.«

nügend ist die Auswahl des Pflanzenmateriales im einzelnen, worauf er gewiß keinen Einfluß mehr gehabt hat. Gerade der Schöneberger Platz hat mir gelehrt, daß der Stadtgärtner in den öffentlichen Anlagen vom Guten das Beste bieten muß, will er die künstlerische Idee wirksam verkörpern. Der beste Entwurf leidet durch Minderwertigkeit des Pflanzenstoffes; hinwiederum kann eine recht unglücklich komponierte Anlage durch schöne Einzelheiten in der Pflanzung in hohem Grade gewinnen.

Dies letzte beweist der Wiener Rathauspark. Auf Sittes großartiges Projekt kann ich allerdings nicht eingehen. Sitte faßt dabei ja den Riesenkomplex vom Hofburgtrakt und den Museen mit Parlament, Burgtheater, Rathaus, Universität bis Votivkirche ins Auge. Für uns hier kann es sich nur darum handeln, wie die einzelnen Plätze in dem heutigen Umfange und unter Berücksichtigung der jetzt gegebenen Grenzlinien in ihrer Wirkung durch das Mittel der Gartenanlage sich steigern ließen. Und das ist freilich eine wesentlich andere Aufgabe, als die, deren Lösung C. Sitte – wohl vergeblich – verfochten hat.

Der Rathauspark in seiner jetzigen Gestalt (vgl. Fig. 3) wurde von dem ehemaligen Gartendirektor von Wien, Siebek, angelegt, ehe das Rathaus erbaut war. Ob wir Siebek ohne weiteres für die Art der Ausführung verantwortlich machen dürfen, ist mir fraglich. Aber selbst wenn an Stelle des Rathauses Mietshäuser getreten wären, bliebe die Lösung der hier für einen Volksgarten gebotenen Bedingungen eine zum mindesten recht ungeschickte. Der Rathauspark ist denn auch von der Kritik in Grund und Boden verurteilt worden. J. v. Falke hat dies in schärfster Weise getan und zugleich darauf hingewiesen, welche Wege bei einer Neugestaltung zu beschreiten wären. Ich gebe im folgenden seine Darlegungen fast unverkürzt wieder, um daran anknüpfend meine eigene Auffassung zu entwickeln.

»Hier auf beschränktem Platze, schreibt von Falke in seinem S. 22 zitierten Werke auf S. 43, unter der denkbar großartigsten und monumentalen Umgebung eine künstlerische Landschaft schaffen



zu wollen, und nicht bloß eine, sondern zwei durch eine breite Straße getrennte Landschaften (Fig. 3 zeigt nur die nördliche Hälfte), das konnte nur einem Kopfe einfallen, der eben in die Beschränktheit seiner gärtnerischen Ansichten blind und halsstarrig verrant war. Der Stadtpark, obwohl nach verkehrtem Plane errichtet, zeigt doch in seiner Art unleugbar hübsche und niedliche Bilder, bei dem sogenannten Rathauspark ist aber auch das nicht

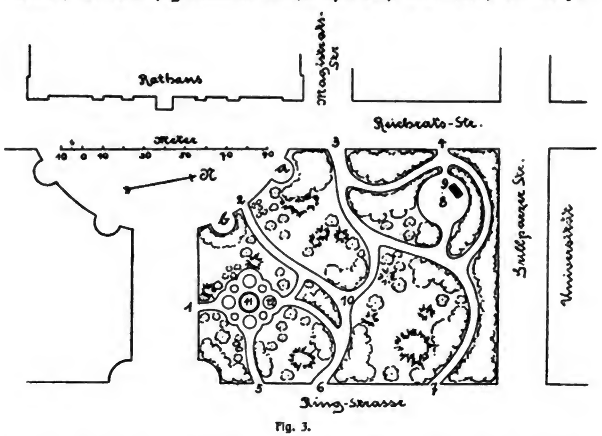
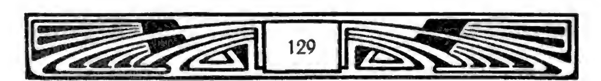


Fig. 3.

einmal der Fall; er bietet weder ein Gesamtbild, noch schöne Einzelansichten. Seine ganze Wirkung besteht darin, dem großartigen Anblick der Monumentalbauten möglichst hinderlich zu sein.«

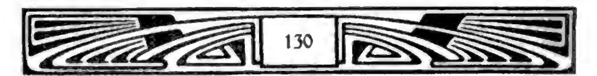
»Nichts kann mesquiner, kleinlicher, phantasieloser, unverständiger sein, als der Grundplan, nach welchem dieser Garten angelegt worden. Die Baumpflanzungen bestehen aus formlosen Massen ohne Bewegung im Profil oder aus allzu vielen, allzu sehr zerstreuten Einzelbäumen, und die Gehölze stehen gerade dort,



wo man Durchsicht auf die Architektur erwartet. Die Wege winden sich ziellos, wie in einem Irrgarten, wer hindurchgehen will, wird sicher sein, immer an verkehrter Stelle herauszukommen ... Zwar besitzt der Garten ein paar Springbrunnen mit runden gemauerten Bassins (11 in Fig. 3), die eigentlich nach ihrer Art mit der ganzen landschaftlichen Anlage in Widerspruch stehen, aber das ist nicht ihr schlimmster Fehler. Schlimmer ist es, daß sie viel zu klein, zu unbedeutend, lächerlich unbedeutend sind für die großartige Umgebung, der sie zur Zierde gereichen sollen. Noch dazu befinden sie sich ganz an unrechter Stelle, wo auch die kleine Wirkung, die sie besitzen, verloren geht.«

»Man kann mit einer Gartenanlage nicht mehr das Ziel verfehlen, als es hier geschehen ist. Und doch lagen die Bedingungen klar und eben. Ein mäßig großer, durchaus regelmäßiger, geebneter Platz, dessen vier Seiten von monumentalen Kunstbauten allerersten Ranges eingenommen oder beherrscht sind, während andere ihnen gleichartige Gebäude die wenigen Zwischenräume besetzen, welche jene übrig lassen – durchaus ein Platz von großartigster architektonischer Wirkung, der heute in der ganzen Welt seines Gleichen sucht. Ein Garten zwischen ihnen hat daher gewiß und vor allem die Aufgabe, diesem architektonischen Eindruck Rechnung zu tragen, ihm nicht störend in den Weg zu treten, vielmehr ihn zu heben und der Großartigkeit der Architektur das Liebliche und Schöne der Natur hinzuzufügen, ohne damit — und das ist eine andere Klippe – ins Kleinliche zu geraten. Der heutige Garten ist beiden Fehlern verfallen, der Störung und Kleinlichkeit. Der Bäume brauchen es nicht weniger zu sein, als sie heute sind, aber sie müssen dort stehen, wo sie dem Anblick der vier großen Bauwerke nicht hinderlich sind und sie müssen nach regelmäßigem Plane gepflanzt sein. Das Publikum, das heute von ihnen ausgeschlossen ist, muß den Zugang zu ihnen haben, um während des Tages unter dem Schattendach ihrer Kronen der Ruhe und der Frische genießen zu können.«

»Und wie bei den Bäumen, so ist gleicherweise durch die



Umgebung bestimmt, wo der Garten frei und offen sein muß. Unbedingt frei müssen die beiden senkrecht sich durchkreuzenden Achsen sein, die kürzere vom Theater zum Rathaus, die längere von der Universität zum Reichsratsgebäude. Diese Linie von der Mitte der Universität bis zum gegenüberliegenden Reichsratsgebäude bedarf höchstens eines Promenadenweges, zu beiden Seiten desselben aber sind nur Rasenflächen mit Blumen oder Blumengebüsch in vollkommen regelmäßiger Anordnung zulässig. Ebenso kann die Straße zwischen Rathaus und Theater, wenn sie als Fahrweg bleiben soll, rechts und links nur die gleiche Zierde gebrauchen. Nur so ist die großartige Wirkung des Platzes zu bewahren.«

»Aber noch mehr der Bedingungen. Von beiden Seiten des Rathauses her stoßen zwei breite, architektonisch großartige Straßen, die Lichtenfels- und die Magistratsgasse, auf diesen Platz und durchschneiden in ihrer Fortsetzung die Linie von der Universität zum Reichsrat im rechten Winkel. Diese Fortsetzungen sind aber notwendig als Verkehrsadern und dürfen nicht beliebig nach rechts und links mit krummen Irrwegen abgelenkt werden. Wo sie aber jene Querlinie zwischen Universität und Reichsrat schneiden, da entstehen zwei bedeutungsvolle Punkte, und diese zwei Punkte sind unbedingt die richtigen Stellen jener beiden Brunnen, denn so kommen diese in die Kreuzung zweier mächtiger Perspektiven zu liegen ... Nur freilich müssen die Brunnen mit ihrer eigenen Wirkung an Mächtigkeit des Wassers sowie des plastischen Schmuckes der imponierenden Gewalt der Umgebung gewachsen sein ...«

»Warum aber überhaupt zwei der Brunnen? Wäre es nicht besser gewesen, statt ihrer nur einen Brunnen zu setzen, und zwar gerade direkt vor der Mitte des Rathauses in der Kreuzung der beiden Achsen? Eine Lösung, die dem Meister des Rathauses nur erwünscht sein konnte. Mit seiner mächtigen Gewalt, mit dem Reichtum seiner Gestalten, hätte er den starren Formen der ,versteinerten Musik' Leben und Klang verliehen; nicht hoch im Bau, doch reich an sprudelndem Wasser, welch ein Zentrum hätte er an diesem einzigen Platz gebildet!«

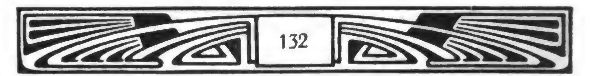


Zweifellos ist die Anlage, wie sie Fig. 3 zeigt, höchst verworren. Als Ganzes verurteile ich sie nicht minder scharf, als Falke. Aber im einzelnen bietet die Pflanzung, die reich an schönen und seltenen Solitärgehölzen ist, manches Gute.[68]

J. v. Falke betont vor allem, daß die beiden Hauptachsen frei bleiben müssen. Da die Querachse zwischen Rathaus und Burgtheater unter den heutigen Verhältnissen — deren Grundzüge wir nicht ändern können — durch eine breite Straße (Fig. 3) dargestellt ist, so bliebe nur die Frage offen, wie die Längsachse zum Ausdruck gelangen muß. Dabei ist zunächst in Rechnung zu ziehen, welches die Hauptverkehrslinien über das Platzterrain sind. Ich komme seit drei Jahren fast täglich über den Platz und glaube, daß der Hauptverkehr sich in folgenden Richtungen bewegt. Einmal von 3 nach 6 und umgekehrt, dann zwischen 1 und 4 und 1 und 7. Eine direkte Weglinie von 5 nach 4 oder 7 nach 2, beziehentlich 3 scheint kein dringendes Bedürfnis, da von Süden kommende Passanten, wenn sie den Platz schnell kreuzen wollen, wohl bei 1 eintreten (nachdem sie vielleicht den südlichen Teil analog 7 bis 1 passiert haben) und dann über 13 (Fig. 4) bequem nach 4 gelangen können. In der Richtung der Längsachse (1—11—10 in Fig. 3) ist gar kein Durchgangsverkehr. Als Weg braucht sie somit nicht festgehalten zu werden. Die projektierten neuen Brunnen (11 in Fig. 4) sind viel größer als die alten Bassins und liegen fast genau dort, wo sie v. Falke sich denkt.

Im übrigen schien es hier, wie auf dem Votivkirchenplatz, nötig, die Mittelpartie genügend groß und frei zu halten. Sie ist als wohlgepflegte Rasenfläche gedacht, nur am Rande von Blumenrabatten gesäumt, könnte aber auch viel reicher ausgestattet werden. Eine Hauptbedingung ist beim Rathauspark auch, daß er durch sorglich ausgeführte Randpflanzung etwas Abgeschlossenes erhält. Die Architektur der Umgebung kann trotz alledem genug zur Geltung kommen und braucht keineswegs immer und ewig

[68] Als Falke 1884 seine Kritik schrieb, dürften freilich die Pflanzungen ganz anders ausgesehen und keineswegs so gewirkt haben wie heute.



in Erscheinung zu treten. Von den besten Bauten – dem Parlament und der Universität – sieht man vom Platz aus ohnedies nur die Seitenfronten. Um diese gut zur Geltung kommen zu lassen, denke ich mir die Spielplätze (8 in Fig. 4) von einer Heckenpflanzung (10) gerahmt, die nur so hoch emporgelassen wird, daß sie gegen die Straße gut schützt, den Blick auf die Universität (beziehentlich im Süden auf das Parlament) aber genügend frei läßt.

Der so wichtige Spielplatz ist von mir bedeutend größer entworfen, als er jetzt ist (8 in Fig. 3). Er wäre mit Bäumen zu beschatten und ähnlich, wie es heute der Fall, könnte eine Trinkhalle (9) Aufstellung finden. Größere Sitzplätze sind sonst noch bei 13 und 14, doch gestatten die 5–7 m breiten Wege eine Aufstellung von Bänken, deren es in solcher Anlage nie genug geben kann und die durch Bäume Schatten erhalten. Nach Süden ist der in Fig. 4 dargestellte Teil offen. Das heißt, ich habe doch Gruppen von Bäumen eingezeichnet, die in natura ein sehr malerisches Bild ergeben und dabei die Sicht nach keiner Richtung wirklich beeinträchtigen würden.

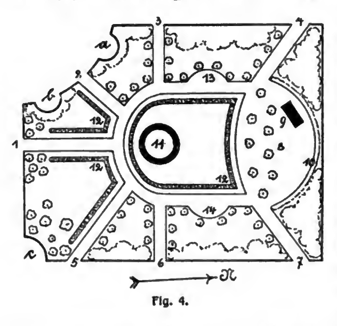


Fig. 4.

Denn ich betone, im heutigen Rathauspark liegt der Hauptreiz in der Fülle vorhandener schöner Einzelgestalten unter den Gehölzen, die wir gar nicht hoch genug bewerten können. Leiden doch sonst gemeinhin unsere Volksanlagen unter der Minderwertigkeit des Gehölzmateriales. Und sollen denn unsere Anlagen nicht auch, gleich der Natur, belehrend und anregend auf die Besucher wirken, jedenfalls in ihnen möglichst wohltuende Gefühle



wecken. Sie sollten zu keiner Zeit des Jahres leer und inhaltlos dastehen. Damit wir dies erreichen, müssen wir dem Ausbau der Gehölzgruppen die weitgehendste Sorgfalt angedeihen lassen. Leider ist die Atmosphäre unserer Großstädte vielen schönen Gehölzen recht ungünstig. Gerade die im Winter so willkommenen Nadelhölzer gehören zu denen, die sie nicht vertragen. Mit ihrer Pflanzung muß man sehr vorsichtig sein und sie lieber ganz weglassen, damit sie nicht in krankhaften Exemplaren ein Bild des Elendes statt der Lebensfreude bieten. Wir sollten auch unter den Nadelhölzern diejenigen ausschalten, die mit ihrer »Kirchhofsphysiognomie« Stimmungen wecken, die dem nach Erholung, Zerstreuung sehnenden Besucher unerwünscht sind.

Aber in der Darbietung von gegen die Einflüsse der Großstadtluft widerstandsfähigen Laubgehölzen sei man so wechselreich als nur möglich und spende eine Fülle des Neuen und Interessanten. Man braucht die heimischen Arten nicht zu verschmähen, schöne Eichen, Buchen, Birken, Erlen, Rüstern werden immer am Platze sein. Aber zu ihnen müssen sich ausländische Genossen gesellen, Gestalten, die dem Besucher ganz fremd sind, ihn zur Beobachtung nötigen, durch ihre Eigenheiten in Blüte und Blatt, in Berindung und Beknospung überraschen. Eben deshalb müssen wir in den Anlagen die Bäume möglichst in guten Einzelexemplaren zeigen, in vollster, freiester Schönheit sich entwickelnd, nicht zusammengepfercht in Gruppenkonglomerate.

In den letzten Jahren habe ich gerade im Rathausparke in Wien fast alltäglich beobachten können, wie reizvoll ein Reichtum an schönen Bäumen verschiedenster Art eine solche Anlage macht. Auch hier gilt das Wort: wer Vieles bringt, wird Jedem etwas bringen. Und was steht nicht alles vor dem Rathause in Wien, zwischen Parlament, Burgtheater und Universität! Ich nenne nur als die schönsten Exemplare den Geweihbaum (Gymnocladus), den Götterbaum (Ailanthus), den Ginkgo, die Paullownie, den Trompetenbaum (Catalpa), die Sophore, den Tulpenbaum (Liriodendron), die Papiermaulbeere (Broussonetia), den gestreiften

Ahorn (Acer striatum), die Flügelnuß (Pterocarya) — kurz und gut eine interessante Gesellschaft. Der suchende Blick dessen, der auf den Ruhebänken behaglich sich langweilt oder auch nur eilenden Schrittes durch die Anlage geht, er findet zu allen Jahreszeiten etwas ihn Fesselndes.

Im Winter wecken die langen Schotenfrüchte der Trompetenbäume sein Interesse, sowie die so merkwürdig früh sich ankündenden Blütenstände der Paullownien, die den ersten Frühlingssonnenstrahl sehnsüchtig zu erwarten scheinen, um die Knospenhüllen zu sprengen. Und wenn das Frühjahr hereinbricht verfolgt er mit wachsendem Eifer die so ungleichartige Entwicklung der einzelnen Gehölze. Nur ganz allmählich wagen die meisten der »Ausländer« sich heraus, als fühlten sie sich unsicher in der Fremde und könnten kein rechtes Zutrauen fassen zur europäischen Sonne. Aber endlich zeigen uns doch die Tulpenbäume ihre seltsamen Blüten, hüllen sich die Catalpen in weiße Florgewänder. Es reifen die lockend roten Früchte der Broussonetien und die Götterbäume sind schwanger vom betäubenden Duft ihrer Myriaden von Blüten. Und wenn die Sophoren ihre perlschnurförmigen Früchte bringen, dann scheinen die Ailanthen eine zweite Blütenorgie zu feiern im leuchtenden Orangerot ihrer malerischen Fruchtstände. Noch einmal im Oktober erfreuen uns die Tulpenbäume und Ginkgos im herbstlichen Gold ihrer Blätter. — — —

Eine wirklich gut komponierte Randpflanzung, wie sie auf Fig. 2 und auch zum Teil auf 4 projektiert ist, herzustellen, ist für den Landschaftsgärtner keine leichte Aufgabe. Mit dem heute so beliebten Gebüsch, das Lichtwark mit Recht aufs schärfste verurteilt, darf er uns nicht kommen. Hier heißt es die Masse, die Dichte, aus wenigen (oft genügen schon ein oder zwei) Arten, von deren Gedeihen an Ort und Stelle man überzeugt ist, zu bilden. Diese müssen immer und immer wieder durch geschickten, vor allem naturgemäßen Schnitt von unten auf lebendig und wuchsfreudig erhalten werden. Daß sie nicht allzu sehr ins Auge fallen und eintönig wirken, verhüten wir durch Vorpflanzungen guter, verschieden-

artiger anderer Gehölze, die das Kompakte der Deckpflanzung durch reiches Spiel in Farbe und Form und reizvolle Gliederung in ein heiteres Antlitz aufhellen müssen. Streuen wir dann ganz im Vordergrund noch Stauden ein, so können wir die schönsten Bilder schaffen. —

Unsere Stadtgärtner — und nicht zuletzt der Wiener — haben häufig etwas Parvenuhaftes. Um mit ihren Anlagen auf die Leute zu wirken, beginnen sie Garten und Park (wenigstens an den Brennpunkten des Verkehres) mit Blumen zu überladen. Sie drängen ihre Schaustücke, genannt »Parterres«, außerordentlich in den Vordergrund und suchen damit das ach so urteilslose Publikum zu verblüffen. Es gelingt ihnen allzu oft. Doch die dabei zutage tretenden künstlerischen Leistungen sind meist gleich null. Es werden Summen verschwendet, es wird Mühe und Zeit vergeudet, um wenige Quadratmeter mit Blumen zu überschütten, anstatt daß die verfügbaren Mittel weise eingeteilt werden, damit sie den ganzen Anlagen zugute kommen.

Und wie wenig braucht manche Anlage, um zu ausgezeichneter Wirkung zu gelangen. Zumal eine architektonische, bei der schon geschickte Gliederung eine Stimmung erzeugt, deren Effekt auch durch die Umgebung gehoben wird. Das hat mich in Wien der Platz zwischen den Hofmuseen eindringlich gelehrt. Er ist in den Linien seiner Gestaltung ein Juwel unter den Gartenanlagen, die ich kenne. G. Semper, der Erbauer der Hofmuseen, hat ihn mit seinem Künstlerodem beseelt.

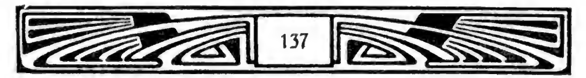
Das Gros unserer Fachleute würde diese Anlage, daran zweifle ich keinen Augenblick, einfach langweilig finden. Andere werden ihre Wirkung den schönen Gebäuden und dem Denkmal zuschreiben. Sicherlich wirkt zumal das monumentale Maria Theresia-Denkmal ausgezeichnet. Allein je mehr man sich in den Platz hineinsieht, desto stärker wird die Empfindung, wie alles harmonisch zusammenklingt.

Die gärtnerische Ausstattung des Platzes zwischen den Hofmuseen ist wirklich die denkbar einfachste, durchweg grün, keine

Blume. Rasenfelder mit Efeubändern. Außerdem regelmäßig angeordnete, in ihren Größenverhältnissen wohl abgewogene, strenggeformte Koniferen (Taxus), Buxus und dergl. An der Südseite auch einige Kiefern, die ebenfalls an den Schmalseiten längs der Bellaria- und der Babenbergerstraße eine Rolle spielen. Im einzelnen könnte das Pflanzmaterial und der Rasen besser sein, und es zeugt von der feinen künstlerischen Abstimmung des Ganzen, daß selbst mit diesem Material ein so ausgezeichneter Effekt zustande kommt.

Wir können auf alle Fälle von diesem kleinen Platz viel lernen. Nicht zum mindesten über die Art der Denkmalsgestaltung. Und Denkmäler oder Dinge, die man dafür halten soll, spielen ja heutzutage nicht nur in Berlin eine Rolle im Stadtbild und deren Anlagen. Es lohnt sich daher wohl, einen Moment sinnend vor dem Maria Theresia-Monument zu verweilen. Dieses nimmt die Platzmitte ein, ist also in üblicher Weise aufgestellt – und wirkt doch gut. Daß dies der Fall, verdankt es nur seinen vortrefflichen Größenverhältnissen, die es befähigen, den mächtigen Hofmuseen Widerpart zu bieten und den Platz zu beherrschen. Es geht ihm nicht, wie dem Schillerstandbild vor der Kunstakademie in Wien und seinem Gegenstück vor dem Berliner Schauspielhaus, die beide zu klein geraten sind. Es geht ihm vor allem nicht, wie dem winzigen Kaiserin Augusta-Denkmal auf dem Platz zwischen Oper und Hofbibliothek in Berlin, das in dieser Umgebung ganz und gar zusammenschrumpft und durch keine Kulissenkunst des Gärtners zu einer gedeihlichen Wirkung gebracht werden kann.

Der eben erwähnte, im Grundriß allerdings kleinere Berliner Platz erinnert in manchem an den Wiener. Er könnte ebenfalls eine ausgezeichnete Anlage bieten, wenn ein Künstler sich um ihn kümmern dürfte. Die Hofkunst eines Geitner vermag freilich nichts damit anzufangen. Sie bezieht ihre Rezepte höheren Ortes. Und deren Wirkungen kennt man zur Genüge. Vielleicht wird der Platz erst dann umgekünstelt, wenn an Stelle des schönen Reliktes aus der Zeit des alten Fritz ein dem Geist der Zeit nach



Wilhelm dem Großen angepaßter Prachtbau einer neuen Oper sich erhebt. In Berlin ist kein Ding unmöglich.

Kehren wir nach Wien zurück.

Auf dem Maria Theresia-Platz gefällt mir eines noch ganz besonders: die geschmackvolle Ausführung der Beleuchtungskörper. Nicht die Fabrikmodelle der Straßenlaternen, an die wir uns leider schon allzu sehr gewöhnt haben, ragen hier empor, sondern auch die Kandelaber tragen in ihren Formen dazu bei, dem Platz eine künstlerische Stimmung zu geben. In früheren Zeiten, als an Stelle der Maschinenerzeugnisse durchweg die Handarbeit herrschte, war es ganz selbstverständlich, daß auch im Nebensächlichen eine persönliche Eigenart sich ausprägte. Heutzutage muß erst ein Künstler die Modelle liefern, sonst spendet uns die Technik nur Schablonenarbeit. Aber daran ist die Maschine als solche nicht schuld. Ist es doch der Mensch, der sie regiert. Und wenn die Maschinenarbeit im Gewerbe den Sinn für werkliche Gediegenheit tötete, so muß man sich, wie H. Muthesius[64] mit Recht betont, hüten, daraus ein notwendiges Übel der Maschinenarbeit überhaupt abzuleiten. »Die Maschine hat allerdings, sagt dieser feine Beobachter, dadurch, daß sie zu falschen Dingen verwendet wurde, daß sie gewissermaßen die Grenzen ihres Gebietes überschritt, zunächst Unheil angerichtet: sie hat auf allen Gebieten den billigen Schund auf den Markt geworfen. Künstlerisch hat sie bisher fast lediglich Falsifikate erzeugt und dadurch gerade ihrerseits beigetragen, die Begriffe so heillos zu verwirren. Es war so bequem, das, was früher in Holz geschnitzt wurde, nun in Steinpappe zu pressen, das, was früher der Goldschmied hämmerte, nun mit dem Stahlstempel zu stanzen. Und es geschah massenhaft. Das ganze Bürgertum wurde mit diesen billigen Surro-

[64] Vergl. H. Muthesius, Stilarchitektur und Baukunst. Dresden 1903. — Ich empfehle das Werk den Lesern um so mehr, als in letzter Zeit Muthesius in Fachblättern verschiedentlich angegriffen wurde, da er in öffentlichen Vorträgen zugunsten einer architektonischen Gartengestaltung sich ausgesprochen. Näheres darüber siehe: »Gartenkunst« 1904, S. 52 (Nummer vom 1. März) und »Gartenwelt« 1904, S. 286 (Nummer vom 12. März).

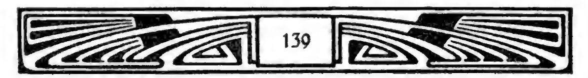


gaten gesättigt, unsere heutigen Wohnungen strotzen geradezu von ihnen. Ja selbst Kreise, deren Tradition einen solchen Irrtum ausschließen sollte, leiden heute an der Trübung des Blickes; man sehe sich den billigen Maschinenplunder an Besatz und Spitze auf der Toilette selbst der aristokratischen Dame an! Überall ist der Sinn für Aufwand, Ornament und Entfaltung der so bequem entgegengebrachten Darbietung von billigen Surrogaten zum Opfer gefallen.«

»Wodurch unterscheidet sich das Maschinensurrogat von der Handarbeit? Dadurch, daß es eine Wiederholung ist, der der Geist fehlt. Ein Ornament, das von Menschenhand gefertigt ist, trägt die Spuren der Herstellung an sich, des künstlerischen Antriebes des Schaffenden, Freud und Leid seines Vollbringens, die Lust an der Arbeit. Die Maschinenarbeit gibt von diesem Leben nur die Totenmaske. Und nicht allein dies, sondern sie macht die frühere Einzelkunstleistung durch ihre Massenproduktion vulgär, indem sie gewissermaßen die Poesie auf die Drehorgel schraubt. Der heute vielfach sich zeigende Widerwille gegen Ornament überhaupt schreibt sich vielleicht mit von dieser Überfütterung mit Maschinenornament her.«

Auch in die Gärten beginnt diese Maschinenarbeit immer mehr einzudringen. Nicht nur in den üblichen »Zwergen«, »Rehen« u. s. w., auch in den Umwährungen, in eisernen Brückengeländern, Einfassungen und anderen Dingen, die fast in jeder öffentlichen Anlage sich nötig machen, zeigt sich Maschinengeist. Wie wohltuend berührt es einem aber, wenn, wie auf dem Ohlsdorfer Friedhofe, auch in solchen Kleinigkeiten das Bestreben des Schöpfers in Erscheinung tritt, sie individuell zu behandeln.

Einige besonders krasse Fälle von Pseudokunst in den Anlagen, konnte ich eben jetzt in Wien beobachten. Im Volksgarten, einer dem Rathauspark gegenüberliegenden, der Hofgartenverwaltung unterstehenden Anlage, die im vergangenen Jahre durch Umänderungen um den letzten Rest einstiger Vorzüge gebracht worden ist, hat man Behälter aufgestellt, in die das Publikum



Papier u. s. w. werfen soll. Die Absicht ist sehr löblich und an vielen Orten bereits mit Erfolg ausgeführt. Da soll aber einer mal raten, was für eine Form diese Wiener Papierkörbe haben. Ich glaube, kein vernünftiger Mensch würde auf eine ähnliche »Idee« kommen. Imitieren die Dinger doch in ihrem Äußeren »Nistkästen«, und was noch schlimmer ist, sie ahmen ausgehöhlte Birkenstämme nach. Einfach zum Heulen sehen sie aus. Diese Behälter sind etwa 1,30 Meter hoch und 30 Zentimeter dick, oben gedeckt und darunter mit einem genügend kleinen Einwurfsloch versehen. Damit sie ja nicht unbeachtet bleiben, hat man sie recht aufdringlich hingesetzt und auf drei Pflöcke aufgeschraubt, die sie über der Erde halten. — Und diese »Nistkästen« scheinen den Leuten zu gefallen. Auch die Stadtgartenverwaltung hat das Modell für die neuen Anlagen am Franz Josef-Quai adoptiert. Und dort paßt es fürwahr hin. Denn in der Bandwurmgestaltung dieser Quaianlagen hat der Wiener Stadtgärtner seine bisher schon so vielfach bewiesene Unfähigkeit ins hellste Licht gesetzt. Ich will Stadtgarteninspektor Hybler durchaus nicht für die Dummheiten seiner Vorgänger im Rathauspark oder im Türkenschanzpark verantwortlich machen, aber daß er den schönen Karlsplatz so ganz ruiniert hat und in den Quaianlagen nicht das geringste Erfreuliche zu bieten weiß, das ist seine eigene Schuld.

Und woraus resultieren denn diese Mißgriffe! Nur aus dem ganz verkehrten Bestreben, überall und um jeden Preis landschaftlich zu gestalten. Ich sehe nicht alles Heil in der Architektonik. Ganz und gar nicht! Allein Landschaft, wo Landschaft am Platze ist. Ich sage: Wir können in der Gartengestaltung stets so weit gehen, wie die Natur und unsere Geldmittel es erlauben. Nur müssen wir uns vor jeder Halbheit hüten! Und in der Weise, wie es in den Quaianlagen oder auf dem Karlsplatze in Wien geschehen ist, landschaftliche Szenen schaffen zu wollen, das ist für mich Halbheit. Ganz anders liegt der Fall, wenn wir Gelände haben, wie im Türkenschanzpark zu Wien oder in den Hamburger Wallanlagen, selbst in denen der



Leipziger Promenaden. Da war wirklich der Langesche Satz zur Geltung zu bringen, wonach die Anlagen als »Relikte der Natur« zu behandeln wären. Aber am Quai in Wien, wo die Bogenführung der Wege durchaus durch nichts zu motivieren ist, wo die Blutwurstgrundrisse der Gruppen so gekünstelt und kläglich als nur möglich wirken und ein landschaftlicher Effekt auf dem schmalen Gelände gar nicht zustande kommen kann, hier in Wien die Gesetze der Regelmäßigkeit zu verlassen, kommt nur Leuten in den Sinn, die ganz ohne Überlegung arbeiten. Österreich, und gerade Wien, ist reich an alten, guten architektonischen Anlagen, daß eine Tradition sich wohl hätte aufrecht erhalten können. Sind auch die meisten Gärten der Barockzeit nur noch Schatten einstigen Glanzes, so zeigen sie dem aufmerksamen Auge doch eine Welt, die zu schaffen und zu genießen verstand. In Wien haben sich überdies auch die heutigen Architekten einen guten Namen zu wahren gewußt. Ich denke dabei nur an die Gebäude der Stadtbahn, die mit viel mehr künstlerischem Geschmack gestaltet sind, als etwa analoge Anlagen in Berlin. Also gute Anregungen könnte sich der Wiener Stadtgärtner an allen Ecken und Enden holen, wenn er nur zu sehen verstände.

Der Stadtpark.

Ich erwähnte bereits den Wiener Türkenschanzpark. Wenn irgendwo, so ist hier das Gelände günstig, eine wechselreiche landschaftliche Anlage von mäßigem Umfange auszugestalten. Wie es früher aussah, weiß ich nicht. Der Name deutet schon darauf hin, daß der Platz einst Befestigungsanlagen umfaßte, deren Beseitigung ohnedies starke Erdbewegungen nötig machte. An solchen mangelt es auch nicht in der heutigen Anlage. Gleich beim Eintritt — sei's von welcher Seite auch immer — hat man das Gefühl, als sei dem Gelände unwohl, als leide es an der Seekrankheit. Ein Heben und Senken,

ganz willkürlich, zweck- und sinnlos, geht durch die Anlage. Man läuft hinauf, läuft wieder hinab, sieht wulstige Hügel, gequetschte Täler, alles unregelmäßig überstreut mit Gehölzklumpen und durchschlungen von Wegen, deren Lauf rätselhaft dünkt. Am Ende gelangt man gar in das Loch, darinnen ein sauber auszementierter Teich sich krampfhaft hin- und herwindet, der aus einer wundersam gekünstelten Quelle gespeist wird. Oben auf der Höhe steht ein plumper Ziegelturm, der aber doch das eine Gute hat, daß man von seiner Höhe Umschau halten und, ohne von den »Schönheiten« des Parkes belästigt zu werden, ein Stück von Wien und Umgebung genießen kann.

Ich habe wenig Anlagen gesehen, die so gründlich von den Landschaftsgärtnern verpfuscht worden wären. Nur in den Hamburger Wallanlagen erinnere ich mich eine Stelle gefunden zu haben, die das in Wien gebotene trumpfte, dort wird nämlich eine Sicht durch ein gemaltes Alpenpanorama abgeschlossen. Allein so viel ich weiß, hat sich in Hamburg ein findiger Unternehmer dies Kunststück geleistet und dem Stadtgärtner zum Trotz seine papierne Natur aufgebaut.

Und in Wien. Was hätte man für vielleicht das halbe Geld schon gutes schaffen können! Alle Bedingungen waren gegeben, um einen malerischen Hohlweg, einen rauschenden Bach, einen umbuschten Waldweiher entstehen zu lassen und auf zur Höhe und von dieser die entzückendsten Bilder hervorzuzaubern.

Wenn hier ein Mächtig hätte eingreifen können, ein Mächtig, der aus der Sandwüste am Kreuzberge in Berlin einen Viktoriapark hervorgehen ließ. Ich habe von ihm schon gesprochen, aber wir mußten bisher zu oft bei gänzlich mißlungenen Anlagen Halt machen, als daß wir nicht noch gern ein Weilchen bei einer so guten Schöpfung verweilten. Als ich im vergangenen Sommer einen schönen Tag im Parke zu Wilhelmshöhe verlebte, mußte ich beim Rauschen der Kaskaden immer wieder an zwei andere Anlagen denken: an die Teich- und Grottenanlage mit dem »Schweizerhäuschen« im Palmengarten zu Frankfurt a. M. und an den eben



genannten Wasserfall im Viktoriaparke. Wilhelmshöhe ist im Kernpunkt der alten Partien eine architektonische Anlage. Was nach den Kaskaden unter dem Herkules geschaffen, soll mehr natürlichen Aufbau vortäuschen. Aber beim guten Willen ist es geblieben. Im alten Teile liegt ein großer Zug, und wenn ich auch für die Formen dieser barocken Architektur keine große Sympathie hege, so will ich dem Ganzen eine ziemlich bedeutende Wirkung nicht abstreiten. In Frankfurt strebte ein Siesmayer danach, landschaftlich zu gestalten. Er war nicht zaghaft und erreichte mehr, als andere vor ihm. Aber gekünstelt bleibt der Aufbau doch. Viel weiter kam Mächtig. Ich habe früher darauf hingewiesen, daß der Gartenkünstler in Gestaltung landschaftlicher Formen auf den Charakter der Umgebung in gewisser Beziehung Rücksicht nehmen muß. Er kann nicht ein Gebirge en miniature in einer Ebene Mitten setzen, ohne eine Karrikatur zu schaffen. Würde er aber — wir wollen es mal für möglich halten — die Mittel haben, wirkliche Gebirgscharaktere zu realisieren, so ließe sich ein künstlerisches Bedenken dagegen nicht geltend machen. Doch wir wissen alle, daß ihm die »Millionen« fehlen werden, die er brauchen würde. Hat doch ein Fürst Pückler in Muskau an einer »Hügellandschaft« sich bankrott geschaffen. Mächtig gibt in Berlin nicht Kleinliches, er arbeitet mit den Maßen der Natur. Und gerade, weil wir wissen, daß alles Kunst ist, daß ohne des Schöpfers Tätigkeit hier eine öde Sandfläche wäre, steigert sich die Wirkung.

Wer Langes Schriften in der Gartenwelt aufmerksam gelesen, wird sich beim Viktoriapark fragen müssen, ob diese Anlage eigentlich zu Recht besteht. Wie kommt ein solcher Gebirgswasserfall in die Großstadt? Noch dazu in die märkische Sandebene! »Natürlich« ist es ja unmöglich, daß da oben auf dem Berge ein Quell entspringt. Und da man auch ein naturwahres Entstehen nicht vortäuschen kann, indem man etwa andeutet, daß das Wasser von entfernteren Höhen hergeleitet werde, so schrumpft der ganze Wasserfall zu einer künstlerischen Spielerei zusammen.



Als ich die Anlage zum ersten Male sah, war ich auch in ähnlichen Anschauungen noch befangen. Ich war mir über den Begriff Kunst nicht im klaren. Je mehr ich die Anlage kennen lernte, desto lieber wurde sie mir und desto mehr verloren sich ästhetische und wissenschaftliche Bedenken. Und gerade der Viktoriapark hat mit dazu beigetragen, in mir allmählich eine andere Auffassung von dem Begriffe »Kunst« aufkeimen zu lassen. Ich beginne immer mehr einzusehen, daß eine Ästethik nur im Sinne Bies zu folgerichtigen Schlüssen gelangen kann. Ebenso wird meine Überzeugung immer fester, daß Lange in seinen Betrachtungen zwar von recht guten und berechtigten Grundbedingungen ausgeht, aber durch oft alleinige Betonung des wissenschaftlich Wahren das Recht des Künstlers schmälert. Auch ich sage, die Kunst darf nur schaffen, was wahr ist. Aber ich definiere den Begriff Wahrheit derart, daß ich alles für wahr erkläre, sofern es mich von seiner inneren Wahrheit überzeugt. Der Wasserfall im Viktoriaparke vermittelt mir völlig den Begriff eines »natürlichen Wasserfalles«. Sein geologischer Aufbau ist durchaus naturwahr, und das Bewußtsein, daß, das Wasser erst hinaufgepumpt wird, um dann herabzustürzen, beeinträchtigt mir den Eindruck nicht. Ich weiß ja, daß alles von Menschenhand geschaffen und daß die natürlichste Gartengestaltung niemals Natur ist und sein kann. Im Prinzip könnten wir, wie ich schon oben andeutete, auch in der Ebene ein Gebirge schaffen, sofern unsere Mittel ein Arbeiten mit den Maßen der Natur erlaubten. Nur weil dies nicht der Fall, können wir es nicht. Ein Gebirge im kleinen zu bilden, ist unkünstlerisch, so naturwahr es auch sein könnte in den Einzelheiten. Aber da ihm das Charakteristische des Gebirges, die Größe, fehlen muß, ist es künstlerisch unwahr. Mächtig arbeitet mit den Maßen der Natur, er gibt nicht nur ein Modell im kleinen, folglich ist sein Werk künstlerisch wahr, wenn es im einzelnen naturwahr ist. Das wäre es nicht, sofern die Steine imitiert wären, wie es Lange für »Flechtenüberzüge« auf Gestein empfahl.



Da ich alles für wahr erkläre, was mich von seiner inneren Wahrheit überzeugt, so könnte man folgern, ich brauche Langes Satz nicht abzulehnen, daß alle Gartenanlagen landschaftlich sich anlegen ließen, denn auch auf kleinen Flächen könnten ja landschaftliche Bilder in naturwahren Maßen ausgeführt werden. Allein nicht darauf kommt es bei einem Stadtplatz an, in seiner gärtnerischen Gestaltung natürliche Motive zu zeigen, sondern ihn durch das Mittel der Gartenkunst als organisches Glied der Umgebung in Erscheinung treten zu lassen. Und in wirklich lebendige Beziehung zur Umgebung kann er auf beschränktem Raume zwischen Gebäuden nur durch die architektonische Formensprache treten. Dort, wo wir ihn von den Gebäuden loslösen können, ohne daß unvermittelte Kontraste bleiben, dort läßt sich auch ein selbständiges Landschaftsmotiv künstlerisch naturwahr durchführen.

Damit man mich recht verstehe, will ich wieder ein bestimmtes Beispiel ins Auge fassen: den sogenannten Stadtpark in Wien. Von dieser Anlage sagt J. v. Falke: »Wenn irgendwo, so war hier die ästhetische Notwendigkeit eines architektonisch angelegten Gartens gegeben, und die Ausdehnung der Fläche war gerade groß genug, um ein Prachtbild erstehen zu lassen, in welchem sich die Wirkung der Architektur mit der Wirkung des Gartens harmonisch und großartig vereinigte.« Aber weder der von Falke ersehnte großartige Kursalon, noch die architektonische Gestaltung der Anlage sind verwirklicht worden. An Stelle eines Baues, der »auf Leichtigkeit, Grazie und elegante Schönheit« angelegt war, ist ein solcher getreten mit »kurzen gedrungenen Säulen, schweren Gesimsen, niedrigen Kuppeln und einer gemauerten Terrasse mit plumper massiger Balustrade.« Im Park selbst wurde »ein Hügel aufgeworfen, ein Teich mit einer Insel gegraben, gewundene Wege stellten sich ein, Rasenflächen, Bäume, einzeln und in Gruppen, mit dem allen, wie sich nicht leugnen läßt, auch liebliche Bilder, denn die Mittel der Natur lassen sich nicht totmachen. Was sich aber nicht einstellte, war der Schatten, der

sich mit der heutigen, auch hier angewendeten Methode, Strauch und Baum rückwärts von den Wegen hinwegzuwölben, auch garnicht erreichen läßt. Was ferner fehlt, ist der große Gesamtblick, das Prachtbild, das hier möglich war.«

Soweit v. Falke. Ich gebe alle Schwächen der heutigen Anlage gern zu. Ich leugne auch nicht, daß rein architektonisch mit einem künstlerischen Kursalon als tonangebenden Punkt ein wundervoller Volksgarten hätte geschaffen werden können. Doch ich sage, hier scheint mir die architektonische Form nicht unbedingt notwendig. Vergegenwärtigen wir uns mal die Lage des Terrains. Wir werden sehen, daß es nicht »ringsum von gewaltigen Häusern und Palästen beherrscht« wird. Die Anlage zieht sich in einer Ausdehnung von beiläufig 550 Metern am Parkring entlang und mißt in der Breite rund 300 Meter. Durch den fast genau von Süd nach Norden fließenden Wienfluß, dessen reguliertes Bett ca. 40 Meter breit ist, wird das Terrain der Länge nach ziemlich halbiert. Beide Hälften stellen getrennte Stücke dar, die kaum zu einer Anlage zusammenzuschweißen wären. J. v. Falke hat auch nur die westliche, an den Ring grenzende, in der das Gebäude am Südende liegt, im Auge. Dieser Teil wird höchstens im Westen und Süden von Häusern beeinflußt, doch sind die Häuser der hier nur einseitig bebauten Ringstraße durch die mit vier Reihen Alleebäumen bestandene, etwa 60 Meter breite Straße vom Park getrennt, derart, daß sie von da kaum in Erscheinung treten und leicht ganz zu verbergen wären. Im Süden werden die Häuser der schmäleren Johannesgasse so wie so durch das Gartengebäude ziemlich verdeckt und dessen Umgebung muß ja auf jeden Fall architektonisch gegliedert werden. Aber für den Rest des Terrains auf beiden Seiten der Wien halte ich eine landschaftliche Gestaltung für sehr wohl durchführbar. Siebeks Können hat sich allerdings der gestellten Aufgabe nicht gewachsen gezeigt. Der »große Zug« fehlt heute auf jeden Fall und auch im einzelnen bieten sich nur wenige gute Bilder. Die Wegeführung ist verworren und trägt den Verkehrsverhältnissen keine



Rechnung. Der erst in neuester Zeit entstandene östliche Teil der Anlage, den zumeist ein großer, regelmäßig mit Bäumen bepflanzter Spielplatz einnimmt, ist kaum erwähnenswert, denn er bietet gar nichts.

Im Westteil wurden eine Anzahl guter Denkmäler, z. B. von Schubert, Bruckner, Makart, aufgestellt, die wesentlich dazu beitragen, der Anlage einen gewissen Reiz zu verleihen. –

So oft ich den Stadtpark besuche, muß ich immer wieder über das Thema: »Blumenbeete« nachdenken. Und immer fester wird meine Überzeugung, daß wir die »Stauden« in höchstem Maße in unseren Anlagen einbürgern müssen. Wir haben sie ja jetzt in Hülle und Fülle zur Verfügung. Allerdings erfordert die Anlage einer Staudenrabatte oder gar einer Vorpflanzung vor Gehölzgruppen ungleich mehr Geschick, als die eines Beetes mit obligaten Sommerblumen. Wer die einzelnen Staudenarten nicht genau kennt und sie je nach Blütezeit und ihren Ansprüchen an Boden und Lage zu arrangieren versteht, kann nur zu leicht ein nichtssagendes Durcheinander erzielen. Man soll aber nicht etwa gar zu ängstlich sein, daß neben Blüte auch welkende Blätter sich zeigen. Gerade durch das »Werden und Vergehen« gewinnen derartige Pflanzungen oft an Reiz und wirken ungekünstelter. Ganz unschön, weil unwahr, dünken mich im Park Blumenstreifen, mit denen man Gehölzgruppen scharf einfaßt. Diese Methode ist, wie es scheint, aus Frankreich gekommen. Gewiß können wir Stauden an bestimmten Stellen häufen, um besonders starke Effekte zu erzielen. Wir dürfen in der landschaftlichen Anlage Momente, wie sie die freie Natur bietet, in ihrer Wirkung bis zu einem gewissen Extrem steigern, das ist oft sogar Bedingung – aber die naturgemäße Harmonie eines Bildes durch künstliche Linien zerschneiden, heißt die Wirkung zunichte machen.

Die sogenannten Teppichbeete wollen immer noch nicht aussterben. Das »Publikum« verlangt nach diesen »Konditorwaren«, rufen die Fachleute, wenn man sie zur Rede stellt. Das liebe Publikum, dieses harmlose Kind, muß für alles herhalten. Ich glaube, es ist



ihm nur zu herzlich gleichgültig, was der Stadtgärtner ihm bietet. Mit einer Berufung auf den Willen der Allgemeinheit darf uns der Fachmann nicht kommen, um seine eigene Unfähigkeit, außerhalb des eingebürgerten Schemas zu arbeiten, zu bemänteln. Hat ein Publikum keinen Begriff von dem, was ein Park sein kann, so soll es der Landschaftsgärtner ihm zeigen.

Manche Fachmänner wollen allerdings auch den Leuten zeigen, daß sie mit der Zeit fortgeschritten sind und die »moderne Kunst« verstehen. Leider scheinen sie diesen Begriff mit dem Familienblatt, das sich »moderne Kunst« nennt, zu verwechseln. Sonst könnten sie nicht glauben, daß man im Sinne der Sezession arbeitet, wenn man einige moderne Linienornamente den Blumenbeeten zugrunde legt. Daß sie aber dieser Einbildung leben, beweist schlagend ein Artikel in »Möllers deutscher Gärtner-Zeitung.«[65] Ph. Siesmayer führt hier eine Unzahl sogenannter moderner Teppichbeetschablonen im Bilde vor und sagt unter anderem dazu: »Nachdem wir nun auf vielen Gebieten der Kunst und Industrie flüchtig Umschau gehalten haben, sind wir – obwohl auch Verehrer klassischer Schönheit – doch geneigt, der modernen Kunst Gerechtigkeit widerfahren zu lassen. Vielleicht finden wir, daß sich der jetzt herrschende Geschmack[66] aus den gesteigerten

[65] Phil. Siesmayer, Der moderne Stil und seine Anwendung bei Teppichbeeten, Vergl. die Nr. 21 und 22 vom Jahrg. 1901, S. 245 ff. – Ein weiteres krasses Beispiel, wie sehr unsere sogenannten »Gartenkünstler« die Kunst unserer Zeit verkennen, bietet die Nummer der »Gartenkunst« vom 1. Juni 1904, die mir während der Korrektur zu Gesicht kommt. Hier ist die preisgekrönte Dekoration einer bekannten Berliner Landschaftsgärtnerei abgebildet, die auf der Frühjahrsausstellung dieses Jahres prangte. Die Unterschrift des Bildes besagt ausdrücklich, daß die Darstellung der »modernen Kunst« Rechnung tragen soll. Die Leser mögen sich mal das abgebroschene Arrangement ansehen. Es rahmt eine Jünglingsstatue, die die Hände emporhebt und, wie ein Freund sich treffend äußerte, mit einer Gebärde der Verzweiflung auszurufen scheint: es ist himmelschreiend!

[66] Herrschend ist doch wohl nur der Ungeschmack, der Äußerlichkeiten der sezessionistischen Kunst zu Geschmacklosigkeiten, wie den sogenannten Jugendstil, ausbildete. Und wenn der Entwurf II aus dem Atelier Siesmayer auf S. 246 des genannten Blattes nicht gänzlich geschmacklos ist, so will ich verurteilt sein, alltäglich an einem Teppichbeete dieser Art vorüberzugehen.



Bedürfnissen entwickelte und deshalb auch seine Berechtigung hat. Ob und wie weit diese Ansicht richtig ist, mag einer berufenen Feder zu beurteilen überlassen bleiben, ebenso wie die Kritik über die Art des Stiles selbst. Genug, der ‚Moderne' ist einmal da; wir sehen ihn auf allen Gebieten mit oder ohne Vorteil übertragen, warum sollte die Gartenkunst nicht auch ein geeignetes Feld dafür sein? Schöpft der moderne Stil doch seine Motive mit Vorliebe aus der unendlichen Fülle der Pflanzenformen in teils stilisierter, teils naturalistischer Anwendung. Scheint er aus diesem Grunde nicht geradezu berufen, besonders für die Zeichnungen der Teppichbeete in der Gartenkunst die geeignetsten Muster abzugeben? Ich glaube, ja! Um so mehr noch, als gerade dieser Zweig der Gartenkunst, was Formengebung betrifft, einen sehr weiten Spielraum läßt.«

Die Logik Siesmayers begreife, wer kann. Also weil ein Eckmann oder Tiffany für ein Tapetenmuster oder für ein Glas sich pflanzlicher Motive bedient, sind derartige Ornamente auch für Beete zulässig, deren Form doch dazu beitragen soll, die Pflanze als solche in ihrer Eigenart zu steigern. Indem wir die Pflanzen aus dem natürlichen Verbande in Wiese, Wald u. s. w. herauslösen und so auf abgemessenem Raume in bestimmter Anordnung zusammendrängen, wollen wir doch ihre Form oder Farbe zur vollsten Geltung bringen und damit und nicht in der Hauptsache durch das Ornament des Beetes wirken! Aber wird man die Wirkung der Tulpe z. B. erhöhen, daß man sie auf Beete in Form von stilisierten Tulpen pflanzt? Ich glaube darin spricht sich denn doch eine arge Verkennung gartenkünstlerischen Schaffens aus. Je gekünstelter die Form eines Beetes ist, desto mehr beeinträchtigt sie die Wirkung der Pflanzen! Es hieße in die Geistlosigkeit holländischen Gartenstils zurücksinken, wollten wir im Ernst derartige Beetgrundrisse à la Siesmayer für »moderne Kunst« ausgeben. Erstrebt diese doch in Wirklichkeit gerade das entgegengesetzte Ziel: künstlerische Naturwahrheit und nicht gekünstelte Schablone.



Fort mit solchen Teppichbeeten!

Nichts jedoch sage ich gegen große Blumenparterres, wenn ihre Form die Pflanze nicht ertötet, sondern sie belebt. Ihre Gliederung soll sich eben aus dem Material, das wir verwenden, ergeben, nicht dieses soll in willkürliche Schnörkel hineingepreßt werden. In der Farbenzusammenstellung braucht man kaum allzu ängstlich zu sein. Man lasse satte, volle, klingende Farbentöne vorwalten und meide im ganzen die Mischfarben. Man verliere sich nicht allzu sehr ins Detail, sondern arbeite in großen Zügen. Sehr ausgedehnte Parterres sind durch architektonische Momente oder genügend hervorstechende Pflanzengestalten gut zu gliedern, damit sie für den Blick nicht verflachen, das Auge vielmehr wohltuende Ruhepunkte findet. Ich erinnere mich vor etwa acht Jahren um das Palais im Großen Garten zu Dresden sehr geschmackvolle, großzügige Blumenanlagen gesehen zu haben. Auch im Frankfurter Palmengarten werden immer recht gute Leistungen geboten, obwohl das ganze Hauptparterre noch einen gekünstelten Zug hat und mit unschönen Einzelheiten durchsetzt war, als ich es vor Jahresfrist zuletzt sah.

Die Erinnerung an Frankfurt a. M. gemahnt mich, daß ich dem Thema »Palmengarten« einige Worte zu widmen habe. Stellen die Palmengärten doch in ihrer Art einen besonderen Anlagetypus dar. Schon das Wort Palmengarten deutet darauf hin, daß hier nicht nur das sonst in den Anlagen herrschende Material, sondern auch Motive aus fremden Zonen verwendet werden sollen. Freilich müssen wir im Palmengarten die Darbietungen im Gewächshaus von denen unter freiem Himmel scheiden. Indes dünkt mich, daß im Rahmen dieser Gärten überhaupt reiche Pflanzendekorationen den Besucher erfreuen sollen. Wir werden die Palmengärten nicht streng mit dem sonst üblichen Maßstabe messen dürfen. Wir müssen vielmehr versuchen, ihren Eigenarten gerecht zu werden und bedenken, inwieweit sie gerade in diesen künstlerische Eindrücke vermitteln können.

Ich kann mich nicht erinnern, daß unsere Fachpresse einmal



untersucht hätte, wonach man im Palmengarten streben und was man mit einer solchen Anlage erreichen könnte. Ich denke dabei an den Frankfurter Palmengarten, denn das ist ja bis heute der einzige, von dem man sagen könnte, er versuche etwas zu bieten, das über den Rahmen einer sonstigen Gartenanlage hinausgeht.

Meinem Gefühl nach wären die Aufgaben eines Palmengartens etwa folgende: Grundbedingung für seine künstlerische Wirkung ist auch bei ihm die Schaffung »des äußeren Rahmens« derart, daß sie dem gerecht wird, was wir für Garten oder Park für notwendig erklärten. In Frankfurt ist der Rahmen landschaftlich. Kann ich ihn als Kunstwerk auch nicht sehr hoch bewerten, so habe ich bei jedem Besuche doch das Gefühl gehabt, daß hier eine tüchtige Kraft mit Erfolg danach gerungen, etwas anderes zu geben, als seinerzeit (Anfang der 70er Jahre) gang und gäbe war. Vorbildlich für neue Schöpfungen könnte uns Frankfurt nicht sein, denn ein wahrhaft moderner Künstler würde anders gestalten.

Wenn wir bedenken, was sich in einem solchen Palmengarten bieten läßt, so dürfen wir dabei nicht übersehen, daß er ein Kapital darstellt, das sich gut verzinsen soll. Die Leute, die ihre Tausende darin anlegen, wollen am Jahresschluß ihre Dividende haben. Folglich muß die Leitung ständig streben, etwas außergewöhnliches zu bieten, um neue Besucher herbeizurufen und alte Freunde auf die Dauer zu fesseln. Sie muß es in viel höherem Maße, als andere öffentliche Anlagen, die vielmehr etwas Dauerndes repräsentieren und deren Leiter mit einem minder reichen, aber sicheren Zuschuß rechnen können.

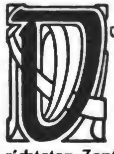
Der Palmengarten soll etwas von einer pflanzlichen Kunstausstellung an sich haben. Die Räume bleiben dieselben, die Bilder wechseln. Bevorzugen wir sonst aus leicht begreiflichen Gründen die Naturschätze des eigenen Landes, er kann »allweltlich« sein. Er kann versuchen, tropische Szenen vor uns aufzurollen oder Ausschnitte aus den Landschaften Italiens, Chinas, Japans wiederzugeben. Nicht also imitierte Gemälde mit Panorama=



Hintergrund, nein, ganz »in natura«. Mancher Leser wird einwenden, das versucht man heute schon, nicht nur in Palmengärten, selbst in städtischen Anlagen. Ich will nicht nein sagen. Frage nur: aber wie? Sollen wir etwa »tropische Effekte« aus den Liegnitzer Anlagen, wie ich sie einst bewundern konnte,[67] für mehr nehmen, denn gründlich mißlungene Spielereien! Wo könnte denn eine kleinstädtische Stadtgärtnerei die Mittel hernehmen, um Szenerien zu schaffen, wie sie in einem Palmengarten wie Frankfurt möglich wären. Man bedenke nur die enormen Kosten, die derartige Dinge, deren Dauer auf ein paar warme Sommermonde beschränkt ist, erfordern. Höchstens ein sehr reicher Privatmann kann sich so etwas bieten, in jeder öffentlichen Anlage wär es unmöglich und sogar falsch! Die Stadtgärtner haben nach ganz anderen Gesichtspunkten zu handeln. Was mir vorschwebt, kann nur im Rahmen eines reichen Palmengartens Wirklichkeit werden. Denn — man beachte wohl — sowie derartige Versuche nicht von A—Z gründlich durchdacht und bis ins Einzelne künstlerisch wahr durchgeführt werden, fallen sie ins Kleinliche und wirken wie die Liegnitzer Parkanlagen.

Vielleicht regen diese Bemerkungen Direktor Siebert an, sich einmal dazu zu äußern, ihn, der doch immer danach strebt, Neues und Gutes zu bieten.

Die Friedhofsanlage.



Von welcher Bedeutung die gärtnerische Ausgestaltung der Friedhöfe für die Gartenkunst von heute ist, kann man aus H. Pietzners[68] schöner Schrift ersehen. Der Autor gibt darin eine fast vollständige Übersicht über die bis heute im deutschen Reiche eingerichteten Zentralfriedhöfe. Sein Werk ist in erster Linie der praktischen Bedeutung solcher Anlagen und einer Besprechung der

[67] Vergl. auch Gartenwelt, Bd. IV, S. 541.

[68] Hans Pietzner, Landschaftliche Friedhöfe; ihre Anlage, Verwaltung und Unterhaltung. Mit 59 Abbildungen und Plänen. Leipzig 1904.



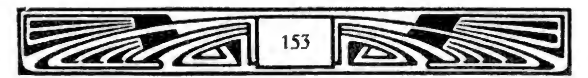
Zwecke, denen sie dienen, gewidmet. Mit großem Fleiß und Geschick hat er reiches Material übersichtlich zusammengestellt und die Worte durch Pläne und photographische Ansichten unterstützt. Von einem Eingehen auf rein gartenkünstlerische Fragen sieht Pietzner ab. Er hält eine abschließende Darstellung der gesamten Materie heute noch für unmöglich und hat darin gewiß Recht.

Wenn wir Pietzners Büchlein durchblättern, so finden wir viele gute Anhaltspunkte, die uns erkennen lassen, wie die Schöpfer dieser Friedhöfe es versuchen, ihre Aufgabe künstlerisch zu lösen. Und darüber wollen wir noch ein wenig nachdenken.

Ich sagte bereits in meinem S. 51 zitierten Aufsatz über Friedhöfe, auf den ich nochmals kurz zurückgreifen muß, daß man in unserer Zeit aus wirtschaftlichen und sanitären Gründen die einzelnen Gottesäcker jeder Pfarrgemeinde im Innern der Stadt wegfallen läßt und sämtliche Begräbnisplätze auf einem großen, meist ziemlich weit vom Stadtinnern entfernt liegenden Gelände zentralisiert. Diese »Vereinigung bisher gewöhnlich getrennter Friedhöfe einzelner Kirchengemeinden zu städtischen zentralen Anlagen bietet — wie Pietzner im Beginn hervorhebt — die Vorteile der einheitlichen, praktischeren und wohlfeileren Handhabung aller bezüglichen Einrichtungen, Bestimmungen u. s. w.« Sowie die Stadt als solche die Regie des Zentralfriedhofes in die Hand nimmt, kann sie alle im Interesse öffentlicher Gesundheitspflege notwendigen Maßregeln exakter durchführen. Sie kann auch die Friedhofsanlage nicht nur zweckmäßig, sondern auch künstlerisch gestalten. »Es können dabei die Terrains säkularisierter Friedhöfe in der Hand städtischer Verwaltungen eine unschätzbare Gelegenheit bilden zur Anlage von Parks, wie überhaupt zur Benutzung für kommunale Zwecke.« Die Stadtverwaltung sucht also die Begriffe Friedhof und öffentliche Gartenanlage zu vereinigen.

Inwiefern ist denn das möglich? Was ist unserem Zeitempfinden überhaupt der Begriff Friedhof?

Ich will versuchen, eine Antwort auf diese Fragen zu finden.



Im Beginn christlicher Zeit sind Friedhof und Kirche innig verbunden. Er stellt den Ort dar, wo die Glieder der Kirchengemeinde im Tode sich sammeln. Aus ganz natürlichen Gründen ist die Anordnung der Grabstätten eine regelmäßige, von dem Kirchenbau beherrschte. Eine Mauer umwehrt die Stätte des Friedens. Je mehr die Städte heranwuchsen, desto schwieriger wurde es, um die Kirche einen genügend großen Raum für den Gottesacker frei zu halten. Bestimmungen über eine nur begrenzte Dauer der Gräber gab es früher wohl nicht. War der alte Friedhof belegt, mußte ein neuer Platz gesucht werden. Hierbei entfernte man sich immer mehr vom Zentrum der Stadt und ersetzte in der Neuanlage die Kirche durch eine kleine Kapelle. Den Anforderungen, welche die Neuzeit an die Ausgestaltung des Stadtinnern stellt, mußten schließlich die alten Friedhöfe weichen. Kirche und Gottesacker wurden vollkommen getrennt und der ursprüngliche Charakter des Friedhofes ging notwendigerweise verloren. In den größeren Städten, in den Dörfern und Kleinstädten wird er sich voraussichtlich noch lange erhalten.

Jedenfalls gibt uns diese Charakterwandlung des Friedhofes zu denken. Aus dem kleinen, im Schweigen der Kirche ruhenden Gottesacker haben sich in den Großstädten gewaltige Anlagen herausgebildet, die nicht nur Mitgliedern bestimmter Gemeinden, nicht nur Gläubigen einer besonderen Kirche, sondern allen Bewohnern einer Stadt eine Ruhestätte bieten.

Solche Massengrabfelder müssen den intimen Reiz verlieren, der über den kleinen alten Friedhöfen sich breitet. Ja sie müßten zu einer Wüste der Trostlosigkeit ausarten, wenn Architektur und Gartenkunst sich ihrer nicht annehmen würden. Sie vereinen sich, dem Friedhof »Stimmung« wieder zu erobern, wie sie ihm in seiner Urgestaltung eignet. Und das ist eine der Hauptaufgaben, die in erster Linie der Stadtgärtner von heute zu lösen hat.

Die Seele des alten Gottesackers kann er der großen Neuanlage freilich nicht einhauchen. Beide sind ihrem Wesen nach nicht mehr identisch. Das Empfinden, das ein gut gestalteter Zen=



tralfriedhof in uns weckt ist ein anderes, muß ein anderes sein. Im alten Gottesacker stehen wir immer in Berührung mit Kirche und Grab. Den großen Neuanlagen fehlt dieser intime Zusammenhang.

Damit will ich indes um keinen Preis sagen, daß ein Zentralfriedhof gleichwertige Reize nicht haben könnte. Ich will nur eindringlich auf den – meinem Empfinden nach – vorhandenen Wesensunterschied beider Anlagen hinweisen.

Eine den Zeitbedürfnissen in so hohem Maße Rechnung tragende Schöpfung wie in Ohlsdorf bei Hamburg ist gewiß nicht arm an Stimmung. Ich sagte im »Kunstwart« bereits: Wir finden in den waldartigen Partien mit den Einzelgräbern in der Tat Momente von schon jetzt großartiger Wirkung, die sich mit zunehmendem Alter steigern muß, besonders wenn man ausreichend dafür sorgt, daß die besten Gehölze ihre Einzelschönheit voll ausbilden können und daß Minderwertiges entfernt wird, bevor es das Beste auf dem Wege zur Vollendung hindert. Die Ausgestaltung einzelner Gräber erscheint mir geradezu vorbildlich. Durch eine ganz einfach gehaltene, nicht aus vielen Gehölzarten zusammenkomponierte Pflanzung ist mindestens die würdige Umrahmung geschaffen worden. Die Stätte zumal, wo die Asche Hans v. Bülows ruht, nur von einfachen, aber vollendet schönen Edelfichten in stolzem Schweigen umschauert, bleibt dem Besucher unvergeßlich. Sie zeigt recht eindringlich, daß kein kostbares, fremdländisches Pfanzenwerk nötig ist, um tiefe Wirkungen zu erzielen. Kann man, wie in Ohlsdorf, auch mit dem reichsten und wertvollsten Material verschwenderisch umgehen, so erhöht das freilich mit der Fülle der Mittel die Fülle der Möglichkeiten.

Durch das eben Ausgesprochene ist eigentlich die Frage von vorhin bejahend beantwortet, ob sich der Begriff Friedhof mit dem einer öffentlichen Anlage vereinigen lasse. Eine Sonderstellung wird er natürlich in diesen Anlagen immer einnehmen. Aber ich bin ganz und gar nicht der Ansicht, daß man im Zentralfriedhof das Moment der Lebenslust und Freude unterdrücken

müsse zugunsten des Ernstes und der Trauer. Sollte es die Toten stören, wenn auf einem Spielplatze nahe ihren Gräbern muntere Kinderscharen sich tummeln! Sollen wir an den Gräbern derer, die wir liebten, ein frohes, heiteres Lachen unterdrücken! Wohl gibt es eine Grenze der Lustigkeit auf dem Friedhofe über die hinaus sie in Geschmacklosigkeit ausartet. Doch ein Friedhof im heutigen Sinne dünkt mich keine Kirche. Nicht nur Gläubige einer Gemeinde ruhen hier, sondern Menschen. Neben dem Juden ruht der Christ, neben dem Protestanten der Katholik, ihnen zur Seite der Atheist oder der konfessionslose Theist. Alle Religionsunterschiede sind verwischt. Der Friedhof der Großstadt ist, wenn ich so sagen darf, entkirchlicht. Er ist ein Ort, da wir alles Streites, aller Unterschiede vergessen und nur als Mensch unter Menschen uns fühlen könnten.

Diese dem alten kleinen, mit der Kirche in ihrer Sonderform eng verwobenen Gottesacker so fremde Stimmung weckt in mir eine Anlage wie die Ohlsdorfer. – –

Die Schöpfung von Cordes repräsentiert die älteste und bisher beste Anlage eines Zentralfriedhofes. Sie vertritt von den beiden Grundprinzipien, nach denen ein solcher angelegt werden kann, das eine, das landschaftliche. Streng genommen ist aber der landschaftliche Stil hier nicht mehr so ausschlaggebend, wie im Parke. Beim Friedhof wird doch stets mehr minder ein Kompromiß mit dem architektonischen Stil geschlossen, man hüllt, um einen im »Kunstwart« gebrauchten Vergleich zu wiederholen, gleichsam die geometrisch gegliederten Kernmassen in landschaftliche Gewänder ein. Es ist also im Grunde ein gemischter Stil, der hier verwendet wird. Rein architektonisch ist z. B. der Wiener Zentralfriedhof gegliedert.

Über diesen sagte ich am zitierten Orte: In Wien tritt der Landschaftsgärtner weit hinter den Architekten zurück; man spürt, daß das Ganze mit Zirkel und Lineal konstruiert ist. Selbst die Hauptpartien der rein gärtnerischen Ausschmückung sind durchweg im Architektenstil gehalten. Der Friedhof entbehrt dadurch des



Reizes der Mannigfaltigkeit, der in Ohlsdorf wohltuend hervortritt. Dafür könnte Wien Ersatz bieten durch die Monumentalität der Anlage, durch Einheitlichkeit des schöpferischen Gedankens. Ich sage: könnte — denn wer nur nach dem Plane urteilt, nimmt wohl an, daß die großzügige Mittelpartie auch in der Ausführung als der alles beherrschende Hauptgedanke hervortrete. Leider zergliedert sich aber die Mittelpartie[69] durch die Behandlung der Einzelheiten in so viele Teile und Teilchen, die sich in ihrer Wirkung durchaus nicht ergänzen, daß die Einheitlichkeit des Planes in der Tat nicht zum Ausdruck kommt.

Schon der Titel von Pietzners Buche sagt mir, daß zurzeit in den Fachkreisen die landschaftliche Gestaltung als allein richtig angesehen wird. Ich kann mich auch heute im Prinzip weder ausschließend für die »geometrische«, noch für die »gemischte« Art der Anlage eines Zentralfriedhofes aussprechen. Beide Stile lassen meiner Überzeugung nach vortreffliche gartenkünstlerische Gestaltung zu. Daß in Wien der regelmäßige Stil versagt, liegt nicht an ihm, sondern an der Art seiner Ausgestaltung. In einer Anlage wie Ohlsdorf ist die Gefahr, in Eintönigkeit zu verfallen, weit weniger groß. Ich möchte dem gemischten Stile deshalb überall da den Vorzug geben, wo es aus rein materiellen Gründen unmöglich erscheint, eine geometrische Anlage zu einem wirklich einheitlichen imponierenden Ganzen auszugestalten. Beim gemischten Stile wird ein Mißlingen einzelner Teile nicht so stark empfunden. Es ziehen stetig wechselnde Bilder an uns vorbei, von denen wohl immer einige uns vollen Genuß gewähren können. — —

Die rein technischen Fragen brauchen wir beim Friedhof ebenso wenig hier zu berühren, wie beim Garten oder Park. H. Pietzners Buch gibt darüber guten Aufschluß. Ich will nur noch aussprechen, daß ich mit Cordes darin ganz einer Meinung bin, daß gerade

[69] Ich möchte für alle diejenigen, welche den Friedhof aus eigener Anschauung kennen, bemerken, daß die »Mittelpartie« den tatsächlich in der Mittelachse vom Haupteingang ausstrahlenden Teil darstellt, den die sogenannten »Grüfte« begrenzen.



für Friedhofsanlagen zunächst die Zweckmäßigkeitsbedingungen zu erforschen und festzustellen sind. Doch das nüchterne Gebilde der Zweckmäßigkeit soll die Kunst zu einem lebendigen Organismus beseelen, dann wird die Anlage nicht nur praktisch, sondern auch schön sein.



III. Teil.

Dieser letzte Teil meiner Schrift sei den Fragen der Ausbildung des Landschaftsgärtners und seiner **sozialen Stellung** gewidmet. Beide hängen mehr oder minder eng zusammen. Ihre Besprechung kann auch hier keine erschöpfende sein, ich muß mich vielmehr wiederum darauf beschränken, meine persönlichen Ansichten über dies und jenes zu äußern. Da ich jedoch nicht wie in einer Fachzeitung nur zu Fachleuten spreche, sondern mich an die Allgemeinheit wende, soll manches zur Sprache gebracht werden, was der in so hohem Grade an der Gartengestaltung interessierte Laie bisher nicht oder kaum beachtet hat. Ich will dabei versuchen, die Ursachen gewisser Übelstände rein sachlich darzulegen und anzudeuten, wie sie wohl behoben werden könnten.

Über die Ausbildung des Gartenkünstlers.

Für unseren Beruf ist die Frage der richtigen Ausbildung der Jugend die Lebensfrage. Untersuchen wir zunächst, welche Wege augenblicklich dem jungen Landschaftsgärtner zur Ausbildung offen stehen. Dabei werden wir erkennen, ob und worin die heutigen Zustände zweckentsprechend und wie weit sie einer Verbesserung bedürftig sind.

Wir wollen die Wege verfolgen, die der junge »Gartenkünstler« zu gehen hat. Wie wir früher sahen, ist der Begriff Gartenkünstler in unserem Sinne nicht identisch mit dem landläufigen Begriff Landschaftsgärtner. Dieser Name charakterisiert lediglich den Beruf, das Handwerk. Und da die Gartenkunst heute leider zum Handwerk geworden ist, so können wir denen, die sich wohl Gartenkünstler nennen, aber lediglich Techniker sind, den Namen eines Künstlers nicht belassen, sie sind und bleiben

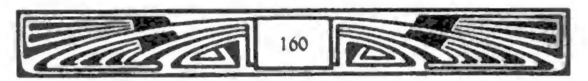


schlechte und rechte Landschaftsgärtner. Der »Verein Deutscher Gartenkünstler« setzt sich vor allem aus einem großen Teil der Klasse der Fachleute zusammen, mit deren Ausbildung wir uns zu beschäftigen haben. Aber wir müssen dabei daran festhalten, daß dieser Verein in der Hauptsache nur aus tüchtigen, technisch hochgebildeten Männern besteht, die keine Vertretung der Gartenkunst in unserem Sinne bilden. Der Verein vertritt wohl die Standes-, aber recht wenig die wahren künstlerischen Interessen der Landschaftsgärtner. Die Zahl der künstlerischen Elemente unter diesen ist heutzutage noch viel zu gering, um sich zu einer machtvollen Gruppe zusammenzuschließen. Es wird eben davon abhängen, inwieweit die vorhandenen Lehranstalten fortan die Heranbildung künstlerisch veranlagter Personen begünstigen, damit eine deutsche Gartenkunst emporblühen kann. Deshalb wollen wir diese Ausbildungsstätten darauf hin untersuchen, ob Talenten hier die rechte Sonne zur Reife scheint.

Wir besitzen in Deutschland nur zwei Anstalten, die für uns in Betracht kommen. Es sind die Gärtnerlehranstalt zu Dahlem bei Berlin für Preußen und die Gartenbauschule zu Dresden für Sachsen. Die ebenfalls höheren preußischen Lehranstalten zu Geisenheim a. Rh. und zu Proskau in Schlesien darf ich wohl als für eine genügende Ausbildung in Gartenkunst ungeeignet ausscheiden. Ihr Schwerpunkt liegt in der Erfüllung anderer Aufgaben. Ebenso muß ich ausscheiden das pomologische Institut in Reutlingen, die Anstalt in Köstritz in Thüringen und die königlich bayerische Gartenbauschule zu Weihenstephan bei Freising. Soweit ich durch Einsicht der Jahresberichte und mehrfache Unterredungen mit Personen, welche die Verhältnisse der letzten drei Schulen aus eigener Anschauung kennen, unterrichtet bin, bieten diese in ihrer heutigen Verfassung keine Gewähr für eine solche Ausbildung des Landschaftsgärtners, wie sie für einen Gartenkünstler wünschenswert scheint.

Wie liegen nun die Verhältnisse in Dahlem und Dresden?

Die preußische Anstalt hat am 1. Oktober 1903 bei ihrer Ver-



legung von Wildpark nach Dahlem eine tiefgreifende Umgestaltung erfahren. Ich stütze mich bei ihrer Besprechung auf die zur Zeit der Verlegung in der Fachpresse[70] bekannt gegebene Übersicht über ihre Einrichtungen. Das für uns wesentliche dieser sei im weiteren dargestellt:

Vorbedingung für den Eintritt in die Anstalt ist der Besuch einer höheren Schule bis inklusive Untersekunda, also der Besitz des Berechtigungsscheines zum einjährig-freiwilligen Militärdienst, beziehentlich des Maßes wissenschaftlicher Vorbildung, das dazu nötig ist. Ferner ist Vorbedingung die Absolvierung einer vierjährigen gärtnerischen Praxis, erwünscht dabei, daß mindestens ein Jahr in einer Handelsgärtnerei und eines in einer Baumschule verbracht wurde. Dem diese Bedingungen erfüllenden Besucher bietet Dahlem folgendes:

Er hat zunächst an einem einjährigen allgemeinen Lehrgang teilzunehmen. Dieser umfaßt im wesentlichen das, was alle oben genannten Gartenbauschulen zu bieten pflegen. Das erste Jahr schließt mit einem Examen ab, von dessen Bestehen es abhängt, ob der Besucher in die nächste Stufe der Ausbildung eintreten kann. Hier bietet sich ihm die Möglichkeit, einen speziellen Weg einzuschlagen und dabei einen der drei noch vorgesehenen Lehrgänge: für Gartenkunst, Obstbau und gärtnerischem Pflanzenbau zu verfolgen, oder aus allen drei das herauszugreifen, was ihm für seine Zwecke notwendig dünkt. Diese Einrichtung stellt gegen alle anderen Lehranstalten einen wesentlichen Fortschritt dar. Außerdem kann jeder dazu qualifizierte Besucher an der landwirtschaftlichen und technischen Hochschule und der Universität je nach Wunsch hospitieren.

Ein Internat, wie früher im Wildpark, besteht nicht mehr. Näheres über die in der Anstalt herrschende Disziplin ist aus der Übersicht nicht zu ersehen. –

Vergleichen wir Dresden mit Dahlem.

Es sind jetzt acht Jahre her, seit ich diese Anstalt verlassen habe.

[70] Vgl. z. B. »Gartenkunst« 1903. S. 177.



Der mir vorliegende, im Januar 1904 publizierte, elfte Jahresbericht zeigt, wie ich es auch sonst von zuverlässiger Seite weiß, daß der Charakter der Schule noch ganz der gleiche, wie zu meiner Zeit, ist. Die (im vorliegenden Bericht leider nirgends präzisierten) Aufnahmebedingungen in Dresden sind: Zeugnis des Besuches einer höheren Schule bis inklusive Untertertia, beziehentlich Nachweis eines analogen Bildungsganges und eine zweijährige praktische Vorbildung.

Der Lehrplan der Anstalt umfaßt zwei Jahre und ist mit ganz belanglosen Ausnahmen durchaus obligatorisch. Die wöchentliche Stundenzahl beträgt in Dresden 35, in Dahlem 32. Von diesen Stunden sind im ersten Jahre in Dahlem 7–8, in Dresden 6 der Landschaftsgärtnerei speziell[71] gewidmet. Im zweiten Jahre (länger wird ja ein Besucher auch in Dahlem kaum bleiben) kann er dort sich dem speziellen Gartenkunstlehrplan widmen, während ihm in Dresden nur 7–8 Stunden dafür geboten werden.

Diese Tatsachen lehren uns, daß, wie die Dinge heute liegen, derjenige, der sich zum Gartenkünstler ausbilden will, auf jeden Fall Dahlem bevorzugen muß. Es mag seltsam scheinen, daß ich unter diesen Verhältnissen Dresden überhaupt zum Vergleich herangezogen habe. Allein unter der jetzigen Direktion geht entschieden das Bestreben durch diese Anstalt, diejenigen Besucher, welche sich der Landschaftsgärtnerei widmen wollen, zu bevorzugen. Ist doch der Unterricht darin eben jetzt um zwei Stunden pro Woche vermehrt worden. Und dies, wie der Bericht angibt, da ein ansehnlicher Teil früherer Schüler sich diesem Berufe zugewandt hat.

Wenn ich jedoch nunmehr versuche, die Grundzüge der Ausbildung des jungen Gartenkünstlers darzulegen, muß ich nochmals betonen, daß Dresden in keinem Fall auch nur den bescheidensten Ansprüchen für eine künstlerische Ausbildung genügen kann. Will diese Anstalt wirklich mit Dahlem konkurrieren, so muß sie zum mindesten den Lehrplan vom zweiten Jahre gänz=

[71] Man vergleiche die S. 167 und S. 168 mit einem * bezeichneten Fächer.



lich umgestalten und jedem Schüler ermöglichen, sich seinen speziellen Wünschen gemäß auszubilden.

Ehe wir bedenken, wessen der Gartenkünstler zu seiner gründlichen Ausbildung bedarf, müssen wir zwei wichtige Fragen beantworten. Was sind es für Leute, die sich dem Landschaftsgärtnerberufe zu widmen pflegen? Und was kann ihnen, sofern sie künstlerische Interessen verfolgen, dieser Beruf bieten?

Die für den Eintritt in eine Anstalt wie Dahlem geforderte Schulbildung schließt von vornherein die Angehörigen ärmerer Volksklassen so gut wie aus. Die Besucher werden sich zur Hauptsache aus dem sogenannten Mittelstande rekrutieren. Leider wird jedoch »der gärtnerische Beruf«, so heißt es in dem letzten Dresdener Bericht mit Recht, »vielfach aus voller Unkenntnis als ein solcher empfohlen, der leicht, und geistig und körperlich weniger anstrengend als andere Berufsarten ist; er wird daher für minder begabte und gebrechliche junge Leute gerade für recht geeignet gehalten. Dieser Umstand macht sich an allen Unterrichtsanstalten für Gärtner recht empfindlich fühlbar, gleichviel, ob eine Bürgerschulvorbildung oder die des Einjährig-Freiwilligen verlangt wird.« Es ist eine nicht wegzuleugnende Tatsache, daß gerade der Landschaftsgärtnerei sich nur zu viele Elemente zuwenden, die dazu gar nicht geeignet sind. Physische Schwächlichkeit wäre dabei an und für sich nicht schädlich. Dagegen ist es beklagenswert, daß viele junge Leute, die sich aus Mangel an Intelligenz zu etwas anderem untauglich zeigen, der Gärtnerei geweiht werden. Und da nun in dieser die handwerksmäßige Landschaftsgärtnerei — aus später zu erörternden Gründen — solchen Elementen am ehesten ein leichtes Fortkommen ermöglicht, so kommt es, daß unser Beruf sich mehr und mehr mit Personen überfüllt, die jeden frischen Lebenszug darin unterdrücken. Sind doch unter ihnen viele, die einflußreicheren Kreisen entstammen und nichts weiter mitbringen, als ausgezeichnete Konnexionen und die Aussicht, durch Protektion einfach alles zu er-



reichen. Und die herrschende Protektionswirtschaft erschwert dem künstlerisch Veranlagten, dem selbständigen Zielen Zustrebenden, sein Vorwärtskommen ungemein. Es ist das ganz natürlich. So lange die einflußreichen Stellen Leute innehaben, die wahrer Kunst kein Verständnis entgegenbringen, werden sie keinen hochkommen lassen, der andere Anschauungen vertritt, als sie selbst haben.

Nun sind aber die Möglichkeiten, sich als Gartenkünstler eine Existenz zu schaffen, beschränkt. Die paar guten Beamtenstellungen lassen sich leicht zählen, und die im Prinzip einem jeden offene Möglichkeit, sich selbständig zu machen, bietet nur – eine nähere Betrachtung der sozialen Lage wird es lehren – unter bestimmten Voraussetzungen eine Garantie, zu einer uns befriedigenden Existenz zu gelangen.

Es muß mithin als erstes betont werden, daß die alljährliche Heranbildung zahlreicher junger Landschaftsgärtner durchaus nicht wünschenswert scheint! Dagegen wäre von seiten der Direktionen unserer Anstalten danach zu streben, daß sie wirklich geeignete Kräfte heranziehen und deren Ausbildung mit allen Mitteln fördern. Heutzutage, wo die sechs oben genannten Anstalten mindestens dreißig »Gartentechniker« pro Jahr in die Welt senden, wird durch eine solche Massenproduktion nur das eine erreicht, daß das Niveau der deutschen Gartengestaltung von Jahr zu Jahr tiefer sinkt. Nur sehr wenige unter diesen ehemaligen Anstaltern besitzen so viel künstlerischen Ehrgeiz, sich noch gründlichst weiter auszubilden, die weitaus meisten glauben, daß die paar bisher gebotenen Schulbrocken sie wirklich schon zu ordentlichen Landschaftsgärtnern gemacht haben. Viele sind ja überhaupt der Ansicht, daß die Schule sie zu »Gartenkünstlern« ausbilden könne.

Also auf dem bis heute befolgten Wege darf es in Zukunft nicht weiter gehen. Das hat man in Dahlem glücklicherweise eingesehen und beginnt dort nach anderen Grundsätzen zu arbeiten.

Gewiß schließt die ungenügende Einrichtung der anderen Anstalten nicht ganz aus, daß aus ihnen ein wirklicher Garten-



künstler hervorgehen kann. Aber dann hat die Anstalt als solche ihn nicht gefördert, sondern er hat die Energie besessen, sich trotz der Anstalt zu selbständiger künstlerischer Anschauung durchzuringen. Und solche Leute, die keine Anstalt brauchen, werden uns hoffentlich auch in Zukunft nicht fehlen. Allein wir dürfen seltene Ausnahmen nicht als Regel betrachten und müssen suchen, alle vorhandenen Talente zur Reife zu bringen.

Für solche ist die Grundbedingung eine gediegene allgemeine Schulbildung. Am besten wäre es, wenn sie ein nach modernen Gesichtspunkten geleitetes Gymnasium, wie es deren ja jetzt einige in Deutschland gibt, bis zur Oberprima besuchen würden. Jedenfalls ist die Vorbildung, wie sie Dahlem fordert, das Mindestmaß dessen, was mir im Prinzip[72] nötig scheint.

Das Gleiche gilt hinsichtlich der praktischen Tätigkeit vor dem Anstaltsbesuch. Vier Jahre sind das Minimum! Davon sollten die ersten zwei in einem kleineren vielseitigen Betriebe zugebracht werden, wo der Lehrling nicht nur einseitig beschäftigt wird. Dann sollte je ein Jahr in einer Baumschule und einer unserer besten Staudengärtnereien verbracht werden. Gehölz- und Staudenkenntnis ist für den Landschaftsgärtner so überaus wichtig, daß diese zwei Jahre zur Bedingung gemacht werden müssen. Entspricht der Besucher diesen Voraussetzungen nicht, so hat er durch eine entsprechende Examenarbeit nachzuweisen, daß er eine ausreichende Kenntnis auf diesem Gebiete doch besitzt. Als junger Gehilfe kann er sich zumal über die Kulturbedingungen von Stauden und Gehölzen viel leichter gründlich unterrichten, als es ihm nach dem Schulbesuch möglich sein wird.

[72] Mit Ausnahmen muß eben immer gerechnet werden. Es wird immer Talente geben, die sich von ganz unten heraufarbeiten. Der Leiter einer Anstalt muß so viel Menschenkenner sein, um gegebenen Falles solche Personen richtig zu bewerten und ihnen zu helfen, auch wenn sie den üblichen Bedingungen nicht gerecht werden. Wir müssen uns hüten, daß in der Landschaftsgärtnerei ein Bürokratismus einreißt, der die Fähigkeit verliert, den Menschen individuell zu schätzen. Unsere Anstalten dürfen nur von besten künstlerischen Kräften geleitet werden, die allen Einflüssen gegenüber unabhängig sind, die nie und nimmer bei Protektionskindern ein Auge zudrücken.

Gehen dem Schulbesuche nur zwei Jahre praktischer Lehrzeit voraus, so ist das in den meisten Fällen ungenügend. Im Laufe von zwei Jahren, die in derselben Gärtnerei zugebracht werden, hat der junge Mann höchst selten schon ein einigermaßen klares Bild von seinem Berufe bekommen. Erst die folgenden zwei Gehilfenjahre werden ihm die Augen mehr öffnen und ihn vor allem veranlassen, schon jetzt sich eingehend über die Aussichten für die Zukunft zu unterrichten. Hat er im Laufe von vier Jahren mindestens drei verschiedenartige Betriebe kennen gelernt, die obendrein in weit getrennten Gegenden liegen können, so tritt er viel selbständiger an das theoretische Studium heran, als es heute bei 90 von 100 Anstaltsbesuchern der Fall ist. Jemand, der mit etwa sechzehn Jahren das Gymnasium verlassen und bis zum zwanzigsten Jahre sich im Lande umgesehen hat, wird dann schon ziemlich spüren, was ihm noch not tut, welche Lücken sein Wissen hat.

Den Wünschen solcher, normalerweise nicht unter zwanzig Jahre alter Besucher soll die Anstalt gerecht werden. Wie kann sie das am besten?

Meiner Meinung nach dadurch, daß sie bis zu einem gewissen Grade Hochschulcharakter hat. Ich sage nicht, daß die Anstalt eine Hochschule sein muß. Ich bin ein Gegner derer, die nach einer *selbständigen* Hochschule für Gartenkunst streben, und das aus dem einfachen Grunde, weil das Bedürfnis nach einer eigenen Hochschule, weil die zur Erhaltung einer solchen nötige Schülerzahl nicht vorhanden ist. Wie die Dinge heute liegen, würde jede Hochschule für Gartenkunst ein Treibhaus werden, darin man junge Leute in Scharen zu sogenannten Gartenkünstlern künstlich heranzöge, für die dann sichere Lebensstellungen unerreichbar sind. *Wir brauchen aber keine Massenproduktion von gründlich gebildeten, künstlerisch veranlagten Landschaftsgärtnern. Wir müssen nur den wenigen, allzeit vorhandenen tüchtigen Talenten Gelegenheit bieten, sich nach jeder Richtung hin auszubilden.*



Die vom Verein deutscher Gartenkünstler so eifrig angestrebte Hochschulgründung, die jetzt glücklich durch ein Machtwort der preußischen Regierung vereitelt worden ist, lief im Grunde darauf hinaus, die Erreichung äußerlicher Titel und Würden zu ermöglichen, um dadurch das Standesansehen zu heben. Das wird niemand bestreiten, der die treibenden Kräfte in dieser Bewegung kennt, die sich selbst fast durch nichts weiter auszeichnen, als ihre Titel und Würden. Es ist sehr bemerkenswert, daß ein die wahren Bedürfnisse des Gartenkünstlers klar erkennender Mann, wie Trip, das vom Verein vertretene Streben nach Schaffung einer eigenen Hochschule für Gartenkunst für verfehlt und unpraktisch erklärt. »Was uns not tut, sagt er,[78] und was wir erreichen können, wenn wir ein solches Ziel im Einverständnis und unter Mitwirkung namhafter Vertreter der anderen bildenden Künste in Einmütigkeit anstreben würden, ist die Erlangung eines oder mehrerer Lehrstühle für Gartenkunst an unseren technischen Hochschulen, die Aufnahme der Absolventen unserer höheren Lehranstalten als gleichberechtigte Studenten, und die Möglichkeit, auf Grund eines planmäßigen fakultativen Studiums aller für die Ausübung der Gartenkunst in Betracht kommenden Disziplinen, die an den Hochschulen doziert werden, ein Diplomexamen ablegen zu können.«

Das was Trip anstrebt, dürfte in Dahlem im wesentlichen erreicht sein. Ob dort im Unterricht Hochschulcharakter herrscht, oder ob noch die bisher auf den Anstalten übliche, ans Gymnasium erinnernde Disziplin waltet, weiß ich nicht. Jedenfalls betone ich, daß die Besucher einer solchen Anstalt sehr wohl die Freiheiten eines »Studenten« beanspruchen dürfen. Wie bei diesem, so bedingt bei ihnen das Examen, welches sie ablegen müssen, daß sie den Vorlesungen mit regem Eifer folgen. Aber kleinlicher Zwang, daß sie immer da sein müssen, kurz alles Schulschema, wie es jetzt z. B. in Dresden üblich und dort den meisten Besuchern gegenüber wohl auch nötig ist, darf auf einer Anstalt wie Dahlem nie

[78] Vgl. den Seite 78 zitierten Artikel.



herrschen. Hier werden die Besucher sich und die Anstalt selbst respektieren und brauchen nicht mehr am Gängelbande des Gymnasiasten geleitet zu werden. Die Lichtseiten der akademischen Freiheit werden ihre Schattenseiten stets überwiegen. Bedürfen die Besucher des Zwanges zur Arbeit, dann sind sie für die Anstalt noch nicht reif. –

Nun zum Unterrichtsplan im Speziellen. Fürs erste Jahr ist der Stundenplan in Dahlem folgender:

a) Wintersemester:

	(pro Woche)
Physik und Meteorologie	2 Stunden
Chemie	5 „
Botanik und Pflanzenkrankheiten	7 „
Zoologie	2 „
Mathematik	4 „
*Projektionszeichnen	2 „
*Planzeichnen	2 „
*Freihandzeichnen	2 „
Obstbau	2 „
*Grundlagen der Gartenkunst	2 „
Gärtnerischer Pflanzenbau, Ent- und Bewässerung	2 „
	32 Stunden

b) Sommersemester:

Physik und Meteorologie	2 Stunden
Chemie	2 „
Botanik und Pflanzenkrankheiten	6 „
Zoologie	2 „
Mathematik	2 „
*Feldmessen und Nivellieren	3 „
*Planzeichnen	2 „
*Freihandzeichnen	2 „
Bodenkunde und Düngerlehre	3 „
Baukunde	2 „
Obstbau	2 „
*Grundlagen der Gartenkunst	2 „
Gärtnerischer Pflanzenbau u. s. w.	2 „
	32 Stunden

NB. Wegen der mit * bezeichneten Fächer vgl. Anmerkung S. 161.



Vergleichen wir damit den Dresdener Stundenplan fürs erste Jahr:

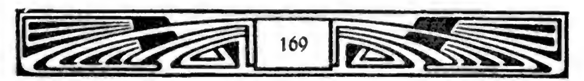
a) Wintersemester:

	(pro Woche)
Gartenbau	4 Stunden
Gemüsebau	2 "
Obst- und Weinbau	2 "
Botanik	3 "
*Landschaftsgärtnerei	2 "
Chemie	2 "
Rechnen	2 "
Wetterkunde	1 "
Gewächshausbau	2 "
*Planzeichnen	2 "
*Freihandzeichnen	2 "
Buchführung	2 "
Deutsch	1 "
Französisch	3 "
Englisch	3 "
Geometrie	2 "
	35 Stunden

b) Sommersemester:

Gartenbau	4 Stunden
Gemüsebau	2 "
Obst- und Weinbau	2 "
Botanik	4 "
Chemie	2 "
Wetterkunde	1 "
Rechnen	$2^1/_2$ "
Gewächshausbau	2 "
*Planzeichnen	2 "
*Freihandzeichnen	2 "
*Feldmessen	2 "
Deutsch	1 "
Französisch	3 "
Englisch	3 "
Geometrie	2 "
	$34^1/_2$ Stunde

Der Dahlemer Stundenplan des ersten Jahres, der ja auch für den Besucher obligatorisch ist, differiert insbesondere durch das Vorwiegen der Botanik, welche gegenüber dem eigentlichen



Garten- und Obstbau zurücktritt und durch das Fehlen des Englisch und Französisch. Die in Dahlem verlangte Vorbildung macht das Treiben dieser Sprachen entbehrlich, denn im großen Ganzen kommt der Schüler in Dresden darin nicht weiter, als der Besucher Dahlems auf dem Gymnasium oder der Realschule gekommen war.[76] Es ist auch natürlich, daß in Dahlem der Garten- und Obstbau zurücktritt, denn dafür gibt es ja im zweiten Jahre spezielle Lehrgänge. Im übrigen halten sich die angeführten Lehrpläne beider Anstalten die Wage.

Es erscheint mir ganz richtig, wenn während der ersten zwei Semester dem Besucher das Belegen all dieser Vorlesungen zur Pflicht gemacht wird. Und ich will beim allgemeinen Lehrgang nicht länger verweilen. Uns interessiert hier in erster Linie, inwiefern, vom dritten Semester ab, der Besucher sich der Gartenkunst ganz speziell widmen kann.

Der Dahlemer Lehrgang für Gartenkunst (Dresden kommt hierfür nicht mehr in Betracht) hat in beiden Semestern folgenden Stundenplan pro Woche:

[76] Es ist schwer zu entscheiden, ob die Aufnahme der beiden Sprachen in den Dresdener Unterrichtsplan wirklich zweckmäßig ist. Wollen die Schüler, die gar keine Vorkenntnisse dazu mitbringen, wirklich etwas erreichen, so müssen sie den Sprachen viel Zeit widmen und darüber Sachen vernachlässigen, die ihrem Berufe näher liegen. Andernfalls bringen es die Wenigsten in den zwei Jahren so weit, daß ihnen ihre Sprachkenntnis später gegebenen Falles in der Tat von Nutzen ist. Meiner Meinung nach sind 35 obligatorische Unterrichtsstunden pro Woche, also fast sechs pro Tag, zuviel. Vier Stunden täglich braucht der Schüler mindestens, um das in der Schule Gehörte etwas zu verarbeiten. Das ergibt pro Tag eine zehnstündige, angestrengte geistige Arbeitszeit im Minimum. Ich glaube nicht, daß der Durchschnittsschüler diesen Anforderungen gewachsen ist. Jedenfalls leidet die Dresdener Anstalt an einer zu weitgehenden Spezialisierung des Stundenplanes. Bei ihrer Gründung hat man sich — das muß anerkannt werden — bemüht, dem Schüler eine recht vielseitige Ausbildung zu ermöglichen. Deshalb ist auch die Dresdener Schule für jemand, der sich dem Gartenbau im allgemeinen widmen will, wohl zu empfehlen. Sie gestattet nur kein spezielles Studium der Landschaftsgärtnerei. Und es ist im Interesse des guten Allgemeincharakters der Anstalt nur zu bedauern, wenn die Landschaftsgärtnerei immer mehr vorgezogen wird, ohne daß eine solche Arbeitsteilung stattfindet wie jetzt in Dahlem.

Geschichte der Gartenkunst	2 Stunden
Grundlehren der Gartenkunst	2 „
Architektur und Gartenkunst	2 „
Gehölzkunde	2 „
Gehölzzucht.	1 „
Mathematik	2 „
Feldmessen und Nivellieren	4 „
Freihandzeichnen	4 „
Planzeichnen	3 „
Projektionszeichnen	2 „
Entwerfen von Plänen	4 „
Pflanzengeographie	2 „
Verwaltungskunde, Buchführung, Geschäftsbriefe .	2 „
	32 Stunden

Hierzu treten botanische und gärtnerische Ausflüge und Gelegenheit zur Teilnahme am Malunterricht. Im Sommerhalbjahr Vorführungen im Botanischen Garten. —

V o r a u s g e s e t z t, d a ß w i r k l i c h t ü c h t i g e L e h r k r ä f t e v o r h a n d e n s i n d, kann dieser Stundenplan wohl als zweckentsprechend bezeichnet werden. Über die zurzeit in Dahlem wirkenden Lehrkräfte habe ich momentan kein rechtes Urteil. Vor allem ist mir der Vorstand dieses Lehrganges ganz unbekannt. Wenn er seinem Kollegen W. Lange entspricht, so kann ich Dahlem nur gratulieren. Jedenfalls müssen wir abwarten, wie sich die Neueinrichtung Dahlems bewährt. Niemand kann herzlicher als ich wünschen, daß die Gartenkunst jetzt dort eine sie wirklich fördernde Stätte gefunden habe.

Will der Besucher den vollen Lehrplan in Dahlem ausnutzen, so wird ihm keine Zeit bleiben, an einer Hochschule zu hospitieren. Wenn es seine Mittel erlauben, wird er mit größtem Vorteil das in Dahlem Gebotene durch zwei weitere Semester Hochschul- und Universitätsbesuch ergänzen. Es wäre wünschenswert, daß Besuchern, die m i t E r f o l g den Lehrgang in Dahlem absolvierten, durch Stipendien die Möglichkeit gewährleistet würde, sich noch ein Jahr ganz ihren Neigungen gemäß weiter auszubilden.

Vier Jahre praktischer Lehrzeit, drei Jahre ernster theoretischer Studien, die können zusammen eine Basis geben für den Eintritt

in eine selbständige Lebensbahn. So ausgerüstet, kann der junge Landschaftsgärtner sich allmählich zu einem tüchtigen Beamten oder selbständigen Fachmann und in beiden Fällen — wenn er das Zeug dazu hat — zu einem wirklichen Gartenkünstler emporarbeiten. Die sieben gut angewandten Jahre machen ihn freilich nicht zu einem solchen, aber sie bereiten ihn dazu vor! —

Das Wesentliche jedes Unterrichtes liegt darin, den Schüler auf den rechten Weg zu leiten. Ihn zu zeigen, was er fürs Leben braucht und wie er es sich — seinen individuellen Fähigkeiten gemäß — am besten aneignen kann. Daher beruht denn auch der Wert jeder Anstalt nicht so sehr in ihrer Organisation, wie vielmehr in der Qualität ihrer Lehrkräfte. Ein gut durchgearbeiteter Lehrplan[76] wird allerdings den tüchtigen Lehrer außerordentlich unterstützen, aber der minderwertige Lehrer kann dadurch allein gar nichts erreichen. Und es handelt sich für uns hier nicht um Eindrillung von gewissen Grundbegriffen, sondern um zweckentsprechende Darbietung des Besten, was heutzutage dem Landschaftsgärtner für seine künstlerische und technische Ausbildung nötig ist.

Daraus will ich nun noch einiges hervorheben. Ich knüpfe dabei an die Art und Weise an, wie seinerzeit in Dresden gelehrt wurde, und kann dies um so mehr tun, als mir von Zöglingen anderer Lehranstalten oft genug ganz Gleiches berichtet wurde.

Der Schwerpunkt des Unterrichtes der Gartenkunst wird gewöhnlich in die Ausbildung der Schüler im Zeichnen gelegt. Bei der Wertschätzung, welcher sich heute in den Kreisen der Fachleute ein routiniert gezeichneter Plan erfreut, ist es kein Wunder, wenn auf der Schule danach gestrebt wird, tüchtige Zeichner heranzubilden. Will der Anstalter später irgendwo unterkommen, so fragt der Chef sicherlich erst, was können Sie mir für »Probe-

[76] Der Dahlemer Lehrplan ist in seinen Grundzügen augenscheinlich nach Vorschlägen W. Langes ausgearbeitet, die dieser vor etwa vier Jahren in der »Gartenwelt« publiziert hatte. Es scheint aus mehreren Gründen nicht uninteressant, diese Tatsache ausdrücklich festzustellen.



pläne« zeigen? Es ist mithin momentan noch notwendig, daß die Schüler sich reichlich im Planzeichnen üben. Daß sie darauf so außerordentlich viel Zeit zu verwenden pflegen, ist allerdings zu beklagen. Um sich nun wenigstens in ihren Zeichnungen wertvolles Material fürs Leben zu schaffen, sollten sie angehalten werden, nur Pläne irgendwie bemerkenswerter bestehender und ihnen genau bekannter Parks und Gärten zu kopieren. Berlin und Dresden, sowie ihre Umgebungen sind nicht arm an wirklich guten Anlagen. Diese, zum Teil historisch lehrreichen Gartenanlagen sollen die Schüler nicht nur besuchen, sondern sie können auch ihre Pläne mit Vorteil kopieren. Solche Planzeichnungen sind — gut ausgeführt — sehr wirksam und geeignet, dem Zeichner so oft er sie betrachtet, eine Fülle angenehmer und nützlicher Erinnerungen ins Gedächtnis zurückzurufen. Das Kopieren von Plänen solcher Anlagen, die er nicht kennt, ist für den Schüler recht wertlos, und läßt man ihn gar »ideale Planschemen« abzeichnen, so wird er dadurch nur zur Seichtheit bei späterem selbständigen Arbeiten verführt.

Wie wertvoll ihm dagegen Pläne guter bekannter Anlagen werden können, sehen wir sofort, wenn wir die Bedeutung der Photographie würdigen, die mit Recht jetzt in Dahlem in den Lehrplan aufgenommen worden ist. Ich habe bereits vor mehreren Jahren in der »Gartenwelt«[77] darauf hingewiesen, wie nützlich es für den Landschaftsgärtner ist, einen photographischen Apparat zu besitzen. Zumal für den, der im Skizzieren nach der Natur nicht eben bewandert oder dem diese Gabe ganz versagt ist. Damit soll nicht gesagt sein, daß die Photographie ein vollwertiger Ersatz für mangelndes Zeichentalent sein kann. Eine solche zeigt uns eine Exaktheit der Wiedergabe, einen Reichtum an feinsten Details, wie es auf einer Zeichnung gar nicht ausführbar ist. Die Linse bannt alles das fast mit gleichmäßiger Treue auf die Platte, was im Bereich ihres Gesichtsfeldes liegt. Darauf kommt es aber nur

[77] Vgl. Jahrg. VI. S. 193. »Einige Worte über die Bedeutung der Photographie für die Landschaftsgärtnerei« mit sechs Abbildungen.



in selteneren Fällen an. Wir wollen zumeist etwas bestimmtes aus dem, was wir vor uns haben, herausholen. Dies kann der gute Zeichner ohne weiteres, der Photograph eigentlich nie. Ja, nicht selten kommt auf einer Photographie das, was uns allein bedeutsam erscheint, garnicht zum Ausdruck. Die Linse gibt uns stets quantitativ viel mehr, dagegen qualitativ oft bedeutend weniger als die richtige Skizze. Diesen Unterschied müssen wir im Auge behalten.

Es ist nicht nötig, daß alle Schüler das Photographieren erlernen. Obligatorisch darf es nicht gemacht werden. Allein die jungen Leute, welche sich ihm widmen, können mit Leichtigkeit der Anstalt im Laufe der Jahre eine hochinteressante und für den Unterricht wertvolle Sammlung von Bildern schaffen. Vor allem müßten die Negative zu einer wohlgeordneten Schulsammlung zusammengestellt werden. Und alle Schüler sollen aufgefordert werden, sich von diesen Negativen selbst Abzüge zu machen, was einem jeden ohne besondere Vorkenntnisse möglich ist. Auf diese Weise könnten die Schüler zum Grundplan einer Anlage noch alle notwendigen »Raumbilder« gesellen, und werden erst dann eine dauernde und gute Erinnerung daran haben. Der Plan an sich bietet ja dem Gedächtnis nur knappe Anhaltspunkte. Wenn ich z. B. den Plan des Berliner Viktoriaparkes (vergleiche den Seite 53 zitierten Artikel) vor mir habe, so wird es immer von meinem »Gedächtnis« abhängen, ob ich mich wirklich der Gestaltung der Anlage erinnern kann. Sowie ich jedoch die am oben genannten Orte beigegebenen »Photos« sehe, werde ich sofort ganz im Bilde sein und wissen, worin die Vorzüge dieses Parkes bestehen. Die Pläne, die ich in Dresden während vieler vieler Stunden fabriziert habe, sie gemahnen mich nur an falsch angewandte Zeit, denn sie geben eigentlich nur Anhaltspunkte für eine gute technische Ausführung der Zeichnung. Hätte ich darunter den Plan des Großen Gartens, des Zwingerplatzes oder einer anderen Anlage, die ich oft und gern besucht habe, was könnten sie mir sein. Vor allem, wenn Photos den Grundriß zum Bilde der Wirklichkeit ergänzten. –



Bei der Photographie müssen wir noch einer anderen Eigenart der Linse gedenken, die gerade bei der Aufnahme von Landschaftsbildern nicht übersehen werden darf. Der Zeichner entwirft sein Bild perspektivisch so, wie er es schaut. Die Linse zeichnet genau nach den Regeln der Zentralperspektive. Auf dem Photo verkürzt sich der Hintergrund stets viel stärker, als es der Zeichner auf seiner Skizze wiedergibt. Dieser bemüht sich eben ganz unbewußt, beim Zeichnen die perspektivische Wiedergabe mit dem geschauten Bilde übereinstimmen zu lassen. Die Tatsache, daß das photographische Objektiv durchaus nach den Regeln der geometrischen Perspektive arbeitet, macht es in weitaus mehr Fällen, als man anfangs anzunehmen geneigt ist, rein unmöglich, dort eine gute bildliche Wiedergabe zu erhalten, wo sie der Zeichner ohne Schwierigkeit zuwege bringt. Wir sind mit dem Apparat mehr oder weniger an bestimmte Abstände, dem jeweilig aufzunehmenden Motiv gegenüber, gebunden. Der Zeichner hat viel mehr freie Hand. Und gerade der Landschaftsgärtner, dem es auf gute bildliche Wiedergabe des Motivs ankommen wird, muß die Eigenheiten seiner Linse wohl bedenken. Damit ist aber ganz und gar nicht gesagt, daß die Photographie auf keinen Fall mit der Zeichnung wetteifern könnte. Wer es weiß, wie weit es heute Künstler[78] in der Lichtbildkunst gebracht haben, wird eher das Gegenteil behaupten wollen. Unsere Hinweise sollten lediglich zeigen, daß die »Naturwahrheit« eines Photo durchaus nicht immer einwandfrei ist. Nicht nur gibt dieses die räumliche Wirkung des Dargestellten nicht genau so wieder, wie sie dem Auge erscheint, sie schmeichelt dem Objekt auch, wenn ich so sagen darf. Es ist Tatsache, daß die meisten Dinge auf dem Photo »besser wirken« als in natura. Schultze-Naumburg sieht sich bei seinen

[78] Alle, die sich für die künstlerische Photographie oder richtiger für die Lichtbildkunst, die mit der Photographie im eigentlichen Sinne nicht identisch ist, interessieren, seien auf das »Photographische Zentralblatt«, Verlag von W. Knapp, Halle a. S., hingewiesen. Eine andere gute Zeitschrift, die ebenfalls in den Bibliotheken der gärtnerischen Lehranstalten nicht fehlen sollte, sind die »Photographischen Mitteilungen«, Verlag von Gustav Schmidt, Berlin W.

Gegenüberstellungen oft veranlaßt, zu bemerken, daß ein Gegenbeispiel auf dem Bilde einen viel angenehmeren Eindruck als in Wirklichkeit mache. Es ist sehr wohl möglich, aus einer ganz und gar verpfuschten Anlage recht hübsche Photos zu zeigen, also dem, der nur nach den Bildern urteilt, manches X für ein U zu machen. Und viele Illustrationen in unseren Zeitschriften spiegeln uns derart etwas vor. Mithin gehört zur Handhabung der Photographie viel Überlegung und feines Verständnis für das, worauf es im gegebenen Moment ankommt. Gerade deshalb ist ihre Ausübung für den jungen Landschaftsgärtner doppelt wertvoll! Er wird sehr viel lernen, wenn er die Bilder in den früher zitierten W. Langeschen Artikeln aufmerksam betrachtet. Lange ist ein ausgezeichneter Photograph, in dessen Hand tatsächlich die Linse den Stift ersetzt.

Ich wiederhole nochmals: man räume der Photographie auf allen unseren Lehranstalten einige Stunden ein und streiche zu ihren Gunsten beim Planzeichnen. Weniger beim Freihandzeichnen. Obwohl auch hiermit Schüler, die kein ausgesprochenes Talent haben, nicht nutzlos gequält werden sollten. Ihnen empfehle man die Photographie in erster Linie. —

Daß die Technik des Zeichnens, Feldmessens und Nivellierens gut gelehrt wird, geht aus den Stundenplänen unserer Anstalten hervor. Es beweisen ja auch die ehemaligen »Anstalter«, daß sie ihrem Berufe in dieser Hinsicht gerecht zu werden verstehen. Allein hinsichtlich der Einführung in die Gartenkunst versagten bisher wohl alle Lehranstalten. In Dresden gab es zu meiner Zeit nur das Lehrfach: Gartenanlagen. Die Technik wurde ohne Zweifel gut gelehrt, aber von einer Einführung in die Kunst war nicht die Rede! Auch heute liegt dort der Vortrag über Gartenkunst noch in den Händen von Direktor M. Bertram. Und dieser hat als Lehrbücher eingeführt: C. Hampels »125[79] kleine Hausgärten«

[79] In der zweiten Auflage sind die 100 Hausgartenschemen Hampels auf 125 angewachsen. Ein Zeichen, daß sie Liebhaber gefunden haben und der Autor noch immer produktionsfähig ist.

und dessen »Deutsche Gartenkunst«, sowie die Seite 44 zitierte neue Auflage von Meyers Lehrbuch. Nach dem, was ich früher gesagt habe, brauche ich kaum zu betonen, daß eine Einführung in die Gartenkunst im Geiste dieser Lehrbücher nur das zur Folge haben kann, daß die Schüler von wirklicher Kunst nichts erfahren. Ich hoffe, daß Dahlem ganz andere Wege wandelt.

Unsere Gartenkunst-Literatur ist nicht reich. Und wenn es sich darum handelt, Handbücher zur Förderung der künstlerischen Ausbildung vorzuschlagen, so würde ich unter anderem die Werke von v. Falke (Seite 22) und Gurlitt (Seite 49) empfehlen. Im übrigen wäre es Sache des Lehrers, der eben ein Mann von hoher künstlerischer Eigenbegabung sein soll, den Stoff derart auszuarbeiten und vorzutragen, daß der Hörer ein klares Bild gewinnt, ohne in bestimmter Weise direkt beeinflußt zu werden. Der Vortragende kann allerdings die Welt nur zeigen, wie er sie sieht, allein als guter Lehrer wird er die Fähigkeit besitzen, den Schüler zum Selbstnachdenken anzuregen, nicht zum bloßen Nachschreiben und Nachbeten dessen, was ihm vorgetragen wird. In vielen unserer Lehranstalten, leider auch in Dresden, wird der Unterricht durchs Diktat beherrscht. Das ist für den Lehrer ziemlich bequem, aber pädagogisch grundfalsch. Deshalb muß eine Lehranstalt für Gartenkunst unbedingt »Hochschulcharakter« in dem Seite 166 präzisierten Sinne haben! —

So sehr es mich drängt, noch viele Einzelheiten aus dem Lehrplan zu besprechen, so verbietet mir der knappe Raum doch, mich ausführlicher zu geben. Mit einigen Worten über die Bedeutung der Exkursionen für den Unterricht will ich den Abschnitt über die Ausbildung der Landschaftsgärtner schließen.

Richtig geleitete Exkursionen sind die wertvollste Ergänzung der Vorträge. Hier werden die oft nur unvollkommen verstandenen Lehren durch Verbindung mit der Wirklichkeit im Schüler zu wahrem Leben erweckt. Grundbedingung bei einer Exkursion scheint mir jedoch, daß nie zu viele, höchstens etwa zehn Personen daran teilnehmen. Sowie ihre Zahl größer ist, kann der Leiter



sich nicht mehr allen in gleicher Weise widmen und durch intime Hinweise den Einzelnen stets auf das hinweisen, was ihm für diesen nützlich scheint. Der gute Lehrer kennt doch seine Hörer, er fühlt, worauf der Einzelne sinnt, er errät, wie er ihm helfen muß. Sind der Teilnehmer wenige, so kann ein jeder den Vortragenden um die nötige Auskunft bitten. Je mehr Personen sich um diesen drängen, desto mehr geht dem einzelnen Hörer verloren. Ich weiß mich aus Dresden mancher geradezu idealen botanischen Exkursion zu erinnern, auf der uns Schülern unser Lehrer, Dr. A. Naumann, mehr beigebracht hat, als durch viele Stunden in Schulzimmer es möglich gewesen wäre. Unter richtiger Leitung werden derartige Exkursionen ja auch nicht in »reine Vergnügungstouren« ausarten, was im übrigen zuweilen vorkommen soll. Ein feucht-fröhlicher Abschluß braucht den Ernst gartenkünstlerischer Studien keineswegs zu beeinträchtigen!

Die Exkursionen haben drei Ziele: die freie Natur, vorhandene Anlagen und Kunstmuseen.

Auf Ausflügen ins Freie lassen sich botanische und geologische Interessen gut mit rein gartenkünstlerischen verknüpfen. An Orten wie Dresden ist es äußerst bequem, in kurzer Zeit Punkte in der Natur zu erreichen, die nach jeder dieser Richtungen hin überaus interessant sind. Auch an Anlagen fehlt es dort ebensowenig, wie in und um Berlin. Besonderes Augenmerk sollte den kleinen und kleinsten Stadtplätzen und den sogenannten Vorgärten, wie auch den Villengärten gewidmet werden, über deren Gestaltung ich das Nötige gesagt zu haben glaube.

Der Besuch von Kunstmuseen und Kunstausstellungen erfordert große Umsicht seitens des Leiters. Dieser sollte zuvor die Hörer auf das, was sie sehen werden, vorbereiten und sich genau überlegen, auf was er besonders hinweisen muß. Heutzutage, wo sich in den meisten Museen und Ausstellungen Gutes und Schlechtes kunterbunt drängt, ist es nicht leicht, das herauszugreifen, an dem der junge Mann für seine Zwecke am meisten lernen kann. Und nur ein sehr verständiger, künstlerisch fein empfindender



Lehrer kann eine solche Exkursion mit Erfolg leiten. Er vermag dann aber auch den Hörern mit einem Male neue Weiten zu erschließen, vermag deren künstlerisches Verständnis außerordentlich zu stärken.

Über die soziale Lage des Landschaftsgärtners.

Dem jungen Landschaftsgärtner stehen zwei Wege offen, sich einen Wirkungskreis fürs Leben zu schaffen: entweder als Beamter oder als selbständiger Fachmann.

Je tiefer jemand künstlerisch veranlagt ist, desto energischer wird er, meines Empfindens, danach streben, ganz und gar selbständig zu werden. Beamter sein, heißt immer bis zu einem gewissen Grade unfrei zu sein, und Freiheit ist die Lebensader des Künstlers.

Doch der Landschaftsgärtner tut wohl, sich zu bedenken, welchen Weg von beiden er geht. Vollkommene Schaffensfreiheit bleibt ihm nur in sehr wenigen Fällen. Und es ist fraglich, ob er nicht gerade in einer Beamtenstellung mehr Aussicht hat, solch Glücksfall zu begegnen. Denn, erinnern wir uns wohl: ein Landschaftsgärtner arbeitet nicht gleich einem Maler oder Bildhauer, er muß, wie der Architekt, auf den »Besteller« warten — ausgenommen er legt seinen eigenen Garten an.

Werfen wir zunächst einen Blick auf die Beamtenstellungen. Hierbei müssen wir zwischen Staats- und städtischen Beamten [80] unterscheiden. Die staatlichen Stellungen sind in Deutschland mit seinem Staatengewirre ziemlich zahlreich. Doch nur wenige davon werden für den Landschaftsgärtner erstrebenswert sein. Wer sich über die Gehaltsbezüge der Staatsbeamten unterrichten will, lese die betreffenden Veröffentlichungen im Jahrgang VI der »Gartenwelt«,

[80] Die wenigen privaten Beamtenstellungen, die dem Landschaftsgärtner offen stehen, kommen kaum in Betracht, zumal sie meist schlecht bezahlt sind.



S. 24, 36, 60, 72, 96, 107, 120, 179. Viele Posten sind nicht darunter, mit denen ein Gehalt von mehr als 3000 Mk. pro Jahr verbunden ist und dieses Maximum wird meist erst nach langer Dienstzeit erreicht. Die beste Stelle scheint mir die des Direktors des Berliner Tiergartens zu sein, dessen Gehalt zwar nur 3600 Mk. inkl. Wohnung beträgt, der aber die Erlaubnis hat, Privatpraxis zu treiben und kraft seines Amtes eine glänzende Praxis zu haben pflegt. Der königlich sächsische Obergartendirektor kann es bis zu 5400 Mk. inkl. Wohnung bringen und Direktoren von Anstalten wie Proskau oder Geisenheim erhalten im Maximum 6500 Mk., wenn sie alt genug werden.

Über die Gehaltsbezüge der städtischen Beamten bin ich nur unvollkommen unterrichtet. Soviel ich weiß, bringen es die Gartendirektoren der größten Städte bis zu 4—6000 Mk. Im allgemeinen aber dürfte das Maximum kaum 3000 Mk. überschreiten. Beamte in nicht leitenden Stellungen müssen sich mit 1500 bis ca. 2400 Mk. begnügen. Allerdings gibt es Stellen, deren Schwerpunkt in »Nebeneinnahmen« liegt. Doch haben die selbständigen Fachleute in den letzten Jahren mit immer mehr Erfolg dahin gestrebt, daß Beamten die Privatpraxis untersagt werde. Meines Erachtens sehr mit Recht. Ein mit Pensionsberechtigung angestellter Beamter darf dem um seine Existenz kämpfenden Landschaftsgärtner keine Schmutzkonkurrenz machen. Ich begreife sehr wohl, daß viele Beamte ihres zu geringen Soldes halber dazu quasi gezwungen sind und ich richte meinen Vorwurf gegen die Verwaltung, die ihre Beamten so ungenügend lohnt.

Die Zahl der Städte, die Gartenanlagen haben wollen, und die Anlagen in den Städten wachsen von Jahr zu Jahr, aber damit nimmt bei den Behörden und dem Publikum nicht immer die Einsicht zu, daß zur Gestaltung und Pflege der Anlagen Leute mit künstlerischen Fähigkeiten und überhaupt mit guter Bildung nötig sind. Man betrachtet zumeist die Sache als einfachstes Handwerk, das ein jeder, der Gärtner von Beruf ist, ausüben könne. Ja selbst das hält man bisweilen nicht für nötig.



Außerdem sind sehr oft die Stadtgärtner dem Tiefbauamt unterstellt und der Stadtgärtner rangiert mit den »Straßenmeistern«, also mit Leuten, die früher bloße Arbeiter waren, später aber zu Aufsichtsbeamten avanzierten. Gewiß mag manchmal Bildung und Leistung des Stadtgärtners einer solchen Stellung entsprechen, zumal, wenn er schon lange seinen Posten inne hat und aus einer Zeit stammt, wo die Stadt noch klein war und die Versorgung der sogenannten öffentlichen Anlagen in Rasenmähen, Umgraben und Beschneiden der Gehölze bestand. Damit hängt denn auch zusammen, daß die Herren der Verwaltung, deren eigentliche Arbeit und Studium das Tiefbauwesen ist, glauben, daß die Gartenanlagen in ihr Bereich gehören, ja zum Teil durch die Verhältnisse direkt zu dieser Ansicht gebracht werden. Nur dem wirklich gebildeten und energischen Manne wird es unter solchen Verhältnissen gelingen, sich in jahrelanger Arbeit eine seinen wirklichen Aufgaben entsprechende Erweiterung seines Wirkungskreises und eine geachtete soziale Stellung zu erringen. Man sieht, die Aussichten der Beamtenlaufbahn in unserem Berufe sind bis jetzt recht ungünstige, zumal, wenn man die große Zahl derer bedenkt, die alljährlich als Gartentechniker unsere Lehranstalten verlassen. Es ist in den letzten Jahren vorgekommen, daß sich um einen ganz mittelmäßigen Posten nicht etwa nur 50, nein, über 200 Bewerber gemeldet haben! Ich glaube nicht fehl zu gehen, wenn ich sage, daß heute für jeden freiwerdenden Posten im Minimum 35 Bewerber da sind, und zwar 35 gleichwertige, den jetzt zumeist gestellten Anforderungen vollkommen genügende Bewerber.

Das ist keineswegs verlockend für jemand, sich der Laufbahn eines landschaftsgärtnerischen Beamten zu widmen. Ganz und gar nicht verlockend für den, der wirklich künstlerisch veranlagt ist. Denn bei Besetzung all dieser Stellen wird sehr wenig danach gefragt, ob der Bewerber etwas von Kunst versteht, sondern Bedingung ist meist einzig und allein hohe technische Routine — falls überhaupt ein wirklicher »Wettbewerb« möglich und nicht



Protektion die Pforte ist, wodurch allein der Strebende zum Ziel eingehen kann.

Wer ohne Protektion ist, muß heutzutage in der Regel lange Jahre in niederen Stellungen ausharren, bis ihm ein Glückszufall einen Platz fürs Leben verschafft. Die Gehälter, welche junge Gartentechniker beziehen, sind, namentlich in städtischen Verwaltungen, nur zu oft niedrig genug. Ich habe jahrelang mit 2.75—3.25 Mk. pro Tag gearbeitet, und wenn auch die Lohnbewegungen der Landschaftsgärtnergehilfen in den allerletzten Jahren eine Steigerung der Löhne erzielt haben, so ist doch ein Lohn von 3.50—4.00 Mk. pro Tag bei mindestens zehnstündiger Arbeitszeit keineswegs selten. Vor allem können sich sehr viele Verwaltungen nicht entschließen, ihre Techniker monatlich zu entlohnen. Diese rangieren auf den Lohnlisten in einer Reihe mit dem Gärtner, der nur Handarbeiter ist und obendrein sehr oft mehr verdient. Dabei stellen aber die städtischen Verwaltungen an die Techniker alle möglichen Ansprüche, verlangen jedes Falles von ihnen Leistungen, zu denen der Gehalt in schreiendem Mißverhältnis steht. Ich glaube nicht, daß junge Leute, die von Dahlem kommen, in solch schlecht entlohnten und sehr untergeordneten Posten es lange aushalten. Und wenn ich auch sehr wohl weiß, daß niemand, der eben von der Anstalt kommt, schon Anspruch auf eine leitende Stellung hat, so muß ich doch betonen, daß er wohl berechtigt ist, eine seinem Bildungsgrad und seiner sozialen Stellung angemessene Unterbringung und Besoldung zu fordern. Und nicht nur der Absolvent von Dahlem kann dies verlangen, sondern jeder gebildete und in seinem Fach tüchtige junge Mann. Besucher der Dresdener Anstalt haben bisher nicht selten darunter gelitten, daß man sie ehemaligen »Wildparkern« gegenüber zurückstellte, obwohl bis Oktober 1903 der Unterricht in Dresden dem in Wildpark ebenbürtig war. Jetzt allerdings hat Dresden allen Grund, den Vorsprung Dahlems wett zu machen, oder es muß den Anspruch aufgeben, gleichwertige Gartentechniker heranzubilden. Da aber das Zeugnis einer Lehranstalt nicht immer eine sichere Grundlage abgeben kann für die



Beurteilung der landschaftsgärtnerischen Fähigkeiten seines Inhabers, so muß unbedingt gefordert werden, daß der Leiter der Stadtgartenverwaltung sich seine Leute ansieht und sie nicht, wie z. B. Direktor Hampel in Leipzig, in »Wildparker« und »Minderwertige« klassifiziert.[81] Ob man von jetzt ab die »Dahlemer« mit Recht als gründlicher gebildet vorziehen kann, das muß die Zukunft lehren.

Die Landschaftsgärtner (das Wort immer in dem S. 158 präzisierten Sinne angewendet) leiden im allgemeinen unter einer nicht angesehenen gesellschaftlichen Stellung. Viele von ihnen glauben, daß sich diese sofort heben würde, wenn sie nur einen staatlich garantierten Titel hätten. Zumal, seit den technischen Hochschulen das Recht gewährt wurde, den Dr. ing. zu verleihen, können unsere sogenannten Gartenkünstler schlecht schlafen. Die Hoffnungen des Vereins deutscher Gartenkünstler auf eine Hochschule und entsprechenden Titel für die Absolventen sind aber arg zerronnen. Ich glaube, daß eine wirkliche Hebung des sozialen Ansehens durch äußere Titel nie erreicht werden kann. Grundbedingung dafür ist vielmehr, daß die Fachleute mehr als bisher leisten, daß sie aus der Enge ihres Standesbewußtseins heraustreten, daß ihre allgemeine Bildung steigt und sie in innige Fühlung zu den wirklichen Künstlerkreisen gelangen. Erst, wenn sie sich als Teil eines großen Ganzen fühlen lernen, wenn sie im Architekten z. B. den Verbündeten, nicht den Gegner, sehen und vor allem sich eine gründliche allgemeine Bildung aneignen, dann werden sie auch ohne Titel vom echten Künstler als Seinesgleichen respektiert werden. So lange sie reine Techniker, bloße Handwerker bleiben, werden sie trotz aller Titel und Würden, die Stellung, die einem G a r t e n k ü n s t l e r gebührt, nie einnehmen, sondern im

[81] Ich bin nichts weniger als Partikularist, aber ich glaube gern, daß es den ehemaligen Dresdnern nicht angenehm ist, wenn man sie sans façon den Wildparkern a. D. u n t e r o r d n e t. Da Deutschland nun mal ein S t a a t e n b u n d ist, so d ü r f t e S a c h s e n g u t t u n, s e i n e A n s t a l t a u f e i n d e r p r e u ß i s c h e n e b e n b ü r t i g e s N i v e a u z u e r h e b e n. Sonst kann ich den Sachsen nur raten, nach Dahlem zu gehen, wenn sie sich gründlich ausbilden wollen.



besten Falle einem Parvenü gleichen. Daß die Stimme eines ernsten Gartenkünstlers sehr wohl gehört wird, beweist die Tatsache, daß Gartendirektor Trip in Hannover als Privatdozent an der technischen Hochschule zugelassen wurde.

Dem, der sich eine selbständige Existenz als Landschaftsgärtner gründen will, ist eine recht gründliche Allgemeinbildung ganz besonders vonnöten, will er sich über die Masse seiner Berufsgenossen erheben und von seinen Auftraggebern als Fachmann und als Mensch gleichwertig angesehen werden. Wer nach Selbständigkeit strebt, hat immer einen schweren Stand und nicht zuletzt in der Landschaftsgärtnerei. Hier muß er vor allem mit einem erbitterten Konkurrenzkampf rechnen. Ob er nun ganz von vorn anfängt oder ein bestehendes Geschäft übernimmt, eines braucht er immer: ein Kapital. Je größer das ist, desto besser für ihn. Je mehr er darauf angewiesen ist, unter allen Umständen zu verdienen, desto mehr muß er die Kunst zum Handwerk degradieren. Gewiß kann er dabei seine Rechnung finden, aber den Künstlerstolz muß er in den meisten Fällen gänzlich ersticken. Und viele, die ein günstigeres Geschick vielleicht zu tüchtigen Künstlern hätte werden lassen, versauern heute in der Tretmühle des Handwerkes. Sie sind es, die dann auf ihre langjährigen praktischen Erfahrungen pochen und glauben, sie verstünden etwas von Kunst, weil sie zwanzig oder mehr Jahre lang schlecht und recht »gelandschaftsgärtnert« haben. Sie sind es, die einen Schultze-Naumburg geringschätzig als »Nichtfachmann« abtun, während sie sich von der Kost nähren, die ihnen ein Hampel kocht.

Ich kenne nur zu zahlreiche junge Leute, die sich allzu früh selbständig gemacht haben. Noch ehe sie sich zu eigenen Anschauungen durchgerungen, ehe sie eine einigermaßen sichere Bildungsbasis hatten, traten sie ein in den schweren entnüchternden Kampf ums tägliche Brot, der ihnen fast jede Gelegenheit raubt, sich in der notwendigen Weise weiterzubilden. In dem engen Kreise, in dem sie sich notgedrungen nun jahrelang bewegen



müssen, ehe sie wirklich festen Fuß gefaßt haben, zerreißen nur zu bald die ohnehin schwachen Fäden, die sie über ihren Beruf hinaus mit den Kunstströmungen der Zeit fesselten. Sie werden einseitig und beengt in ihrem Urteil und glauben schließlich, weil sie sich dem herrschenden Joch beugen mußten, es sei eine andere Entwicklung weder möglich noch wünschenswert.

Solche Leute möge mein Buch zu immer erneutem Nachdenken über ihr Tun und Lassen anregen. Es möge sie sich fragen lassen, ob ihr Weg denn nicht doch in eine Sackgasse münden und sie weitab von der Heerstraße des Kunstlebens führen müsse! Ich weiß wohl, daß es nur ganz Wenigen unter ihnen gegeben ist, zehn Jahre oder mehr unter recht schwierigen kleinlichen Verhältnissen auszuharren und den Glauben an eine bessere Zukunft nicht zu verlieren. Aber gerade diese Wenigen werden es sein, die die von außen gegebenen Anregungen im Fache zu vollem Leben erwecken und den Boden für ein künftiges Wachstum künstlerischer Anschauungen in ihren Kreisen bereiten können.

